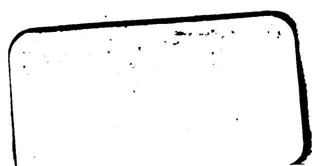





DOMI MINA
-NUS -TIO
ILLU MEA





BIBLIOTHÈQUE

DES

ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

FASCICULE TRENTE-NEUVIÈME

LES FIGURES CRIOPHORES DANS L'ART GREC, L'ART GRÉCO-ROMAIN ET L'ART CHRÉTIEN

Par M. A. Veyries.

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

LES

FIGURES CRIOPHORES

DANS

L'ART GREC, L'ART GRÉCO-ROMAIN ET L'ART CHRÉTIEN

PAR

M. A. VEYRIES

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES



PARIS

ERNEST THORIN, ÉDITEUR

LIBRAIRE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME

DU COLLÈGE DE FRANCE ET DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

7, RUE DE MÉDICIS, 7

1884

L'auteur de ce *Mémoire*, M. Alphonse Veyries, est né à Tonneins en 1858; il y passa toute son enfance, et, souvenir qu'il se plaisait à rappeler, y fit ses premières études sous la direction d'un père qui le mit à même d'entendre et d'apprécier plus tard les maîtres les plus illustres. Entré à quatorze ans au collège de Bazas, il s'y distingua et fut envoyé à Paris au collège Stanislas. A vingt ans, il devint élève de l'Ecole normale supérieure, membre de l'Ecole d'Athènes à vingt-trois; il avait vingt-quatre ans lorsque la mort l'a surpris à Smyrne, le 5 décembre 1882. Telle a été sa très simple et trop courte existence.

De bonne heure il a montré les qualités que l'on remarquera, sans doute, dans le travail qui suit : une véritable passion pour la beauté artistique, un très vif amour des lettres, un solide bon sens et un jugement éprouvé. Bien que doué d'un sens littéraire très fin et d'un goût sûr, il ne s'est jamais cru dispensé d'étudier à fond les sujets qu'il devait traiter. Chaque expression, chaque nuance de ses phrases souples et variées n'était choisie qu'après la lecture méditée d'un ou de plusieurs textes. En un mot, il était dans la saine tradition des érudits français.

On conçoit que tout l'attirât vers la Grèce; il y vécut quelques mois fort heureux. Ses lettres, qui prouvent avec quel goût et quelle connaissance il appréciait les œuvres d'art, montrent plus encore quel sentiment il avait du milieu où elles se sont produites : la Grèce apparaît brillante et radieuse dans ces pages d'une émotion profonde, d'un dessin si pur, d'un coloris si chaud. Comme s'il eût prévu que le temps allait bientôt lui manquer, Veyries ne perdit point un seul des jours qu'il passa à l'Ecole. Il parcourut l'Attique, visita les musées et les monuments; au mois de juillet

il voyagea dans les Cyclades, recueillit à Zéa plusieurs inscriptions intéressantes qui paraîtront au *Bulletin ;* dans les premiers jours de septembre, il partit pour Myrina afin d'y continuer les fouilles qu'avaient commencées ses prédécesseurs de l'Ecole, MM. Pottier et Reinach; il poussa ces fouilles avec activité, découvrit plusieurs figurines charmantes qu'il espérait retrouver quelque jour au musée du Louvre; elles y sont à présent, mais, hélas ! il ne lui a pas été donné de les y voir.

Le 25 octobre 1882, Veyries, se sentant malade, vint à Smyrne chercher refuge à l'hôpital français ; le 26 une fièvre typhoïde se déclara ; la convalescence avait commencé, la guérison était probable, quand, le 2 décembre, le mal prit tout à coup une marche effrayante; le 5, tout était fini. Du moins Veyries était mort entouré de compatriotes et d'amis : le médecin principal de la marine, des Sœurs françaises, par leurs soins éclairés et par leur affectueux dévouement, avaient adouci pour lui les souffrances de la maladie ; le consul général, l'amiral, les officiers de la station, le receveur des postes l'avaient honoré de fréquentes visites ; tous, le personnel du consulat, la colonie française, ont voulu donner aux siens un dernier témoignage de douleur et de sympathie en assistant à ses funérailles. Aujourd'hui, à part le souvenir, il ne reste plus de M. Veyries que les pages qui suivent.

Ce *Mémoire* avait été le principal travail de M. Veyries à l'Ecole d'Athènes. Le sujet des « *Figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien*, » l'avait séduit parce qu'il était possible, tout en suivant l'histoire d'un même type artistique, de saisir, pour ainsi dire, une à une, les transformations successives de la pensée antique, et surtout d'examiner les relations qui existent entre ces représentations païennes et les images chrétiennes, bien connues, *du Bon Pasteur*. M. Veyries ne négligea rien pour rendre « son premier-né archéologique » digne des suffrages des maîtres éminents qui devaient le juger. Ces suffrages lui ont été favorables : MM. Foucart, Desjardins, Heuzey, J. Girard, ont été unanimes à reconnaître les mérites de ce travail. Puis-

sent les lecteurs partager leur avis, et se souvenir, si quelque chose venait à les choquer, qu'une fin tragique et prématurée a seule empêché l'auteur de mettre la dernière main à son œuvre !

Alf. BAUDRILLART.

LES

FIGURES CRIOPHORES

DANS

L'ART GREC, L'ART GRÉCO-ROMAIN ET L'ART CHRÉTIEN

Un grand nombre de figures criophores ont été déjà étudiées dans quelques Mémoires et dans plusieurs articles détachés des Revues archéologiques françaises et étrangères. Mais elles n'ont jamais fait l'objet d'une monographie, d'une étude d'ensemble complète et méthodique. Il nous a paru qu'une étude de ce genre aurait son utilité, en nous permettant de préciser, de bien poser et de résoudre les questions que l'histoire de ces représentations soulève, et dont quelques-unes sont de premier ordre.

Il y a un intérêt à suivre un même type figuré depuis sa formation jusqu'à ses imitations et ses dérivations les plus éloignées, à le voir se constituer, durer et s'imposer pendant un temps, puis perdre peu à peu sa fixité, se transformer selon les pays, les époques, le caprice des artistes, selon le génie propre et les conditions particulières de différents arts qui entreprennent de le reproduire, et aussi au contact d'autres types figurés que certaines analogies rapprochent de lui, dont l'influence le modifie, et sur lesquels il réagit de son côté.

L'intérêt est double quand ce type, au moment d'une grande révolution historique, semble, au lieu de se perdre, passer d'une civilisation dans une autre, et se retrouver à

l'origine d'un art nouveau. Il y a là un fait des plus curieux, et qu'il importe d'éclaircir, — qu'on doive y reconnaître une imitation, une transmission véritables, ou une simple coïncidence, ou bien encore une imitation, évidente en effet, et parfaitement constatée, mais d'un modèle autre que celui qu'on avait d'abord supposé.

Notre étude a pour but de résoudre ces questions, ou tout au moins de faire le plus nettement possible, dans la matière, la part de l'hypothèse et celle des faits acquis. La période artistique qu'elle embrasse s'étend des origines de l'art grec aux origines de l'art chrétien, des premiers Hermès criophores aux premiers Bons Pasteurs.

I

L'ART GREC

I. — CATALOGUE MÉTHODIQUE DES MONUMENTS CONSERVÉS OU CONNUS

A. — MONUMENTS CONNUS PAR LES TEXTES ANCIENS.

1. — L'Hermès criophore de Tanagra, œuvre de Calamis. Voici comment s'exprime Pausanias à son sujet : « Ἐς δὲ τοῦ Ἑρμοῦ τὰ ἱερὰ τοῦ τε Κριοφόρου καὶ ὃν Πρόμαχον καλοῦσι, τοῦ μὲν ἐς τὴν ἐπίκλησιν λέγουσιν, ὡς ὁ Ἑρμῆς σφισιν ἀποτρέψαι νόσον λοιμώδη περὶ τὸ τεῖχος κριὸν περιενεγκὼν, καὶ ἐπὶ τούτῳ Κάλαμις ἐποίησεν ἄγαλμα Ἑρμοῦ φέροντα κριὸν ἐπὶ τῶν ὤμων. Ὃς δ' ἂν εἶναι τῶν ἐφήβων προκριθῇ τὸ εἶδος κάλλιστος, οὗτος ἐν τοῦ Ἑρμοῦ τῇ ἑορτῇ περίεισιν ἐν κύκλῳ τοῦ τείχους ἔχων ἄρνα ἐπὶ τῶν ὤμων. » (IX, 22, 1).

2. — L'Hermès criophore d'Olympie, œuvre d'Onatas et de Callitélès. Il avait été envoyé par les Arcadiens de Phénéa, d'après Pausanias : « Ὁ δὲ Ἑρμῆς ὁ τὸν κριὸν φέρων ὑπὸ τῇ μασχάλῃ καὶ ἐπικείμενος τῇ κεφαλῇ κυνῆν καὶ χιτῶνά τε καὶ χλαμύδα ἐνδεδυκὼς οὐ τῶν Φόρμιδος ἔτι ἀναθημάτων ἐστὶν, ὑπὸ δὲ Ἀρκάδων ἐκ Φενεοῦ δέδοται τῷ θεῷ. Ὀνάταν δὲ τὸν Αἰγινήτην, σὺν δὲ αὐτῷ Καλλιτέλην ἐργάσασθαι λέγει τὸ ἐπίγραμμα · δοκεῖ μοι δὴ, τοῦ Ὀνάτα μαθητὴς ἢ παῖς ὁ Καλλιτέλης ἦν. » (V, 27, 8).

3. — L'Hermès du bois d'Œchalie ou de Karnasium, en Messénie ; connu aussi par un texte de Pausanias « Διαβάντι δὲ τούτους (la Leucasia et l'Amphitos, affluents du Thamyris) πεδίον ἐστὶν ὀνομαζόμενον Στενυκληρικόν · εἶναι δὲ ἥρωα Στενύκληρον λέγουσι. Τοῦ πεδίου δὲ ἐστιν ἀπαντικρὺ καλουμένη τὸ ἀρχαῖον Οἰχαλία, τὸ δὲ ἐφ' ἡμῶν Καρ-

νάσιον ἄλσος, κυπαρίσσων μάλιστα πλῆρες. Θεῶν δέ ἀγάλματα Ἀπόλλωνος ἐστι Καρνείου καὶ Ἑρμῆς φέρων κριόν. » (IV, 33, 4).

Quant à l'Hermès de Corinthe, ce n'était pas une figure criophore ; il était assis, il avait le bélier près de lui, au témoignage de Pausanias : « Αὖθις δὲ ἰοῦσιν ἐπὶ Λεχαίου τὴν εὐθεῖαν χαλκοῦς καθήμενός ἐστιν Ἑρμῆς, παρέστηκε δὲ οἱ κρίος, ὅτι Ἑρμῆς μάλιστα δοκεῖ θεῶν ἐφορᾶν καὶ αὔξειν ποίμνας, καθὰ δὴ καὶ Ὅμηρος ἐν Ἰλίαδι ἐποίησεν ·

Υἱὸν Φόρβαντος πολυμήλου, τόν ῥα μάλιστα
Ἑρμείας Τρώων ἐφίλει καὶ κτῆσιν ὄπασσε.

Τὸν δὲ ἐν τελετῇ Μητρὸς ἐπὶ Ἑρμῇ λεγόμενον καὶ τῷ κριῷ λόγον ἐπιστάμενος οὐ λέγω. » (II, 3, 4).

B. — Marbres.

I. — *Statues* (1).

1. — Hermès moschophore, fragment d'un marbre d'ancien style découvert à l'est de l'Acropole d'Athènes et qui se trouve aujourd'hui au Musée de l'Acropole. La partie supérieure a été trouvée en 1864, la partie inférieure l'année suivante. Marbre de l'Hymette.

Cassé, sur la face intérieure, à mi-ventre, et, pour la partie en retrait, au-dessus des genoux. Le devant de la poitrine et les avant-bras sont nus ; le dos, les épaules, les flancs et le haut des bras sont revêtus d'une sorte de baudruche souple, lisse, très adhérente, de manière à mouler assez exactement les formes, mais à dispenser l'artiste du travail du nu. Le dieu est debout ; il porte le veau sur ses épaules ; ses deux mains croisées ramènent sur sa poitrine les pattes de l'animal, la main droite tenant celles de devant et la gauche celles de derrière.

Publié par Conze, *Arch. Zeit.*, 1864, taf. CLXXXVII.
Overbeck, *Plast.*, I, p. 148, fig. 25.

(1) *Add...* — Prêtre criophore. Statue chypriote.
Il nous paraît que c'est bien un bélier que ce personnage porte sur ses épaules : les pattes, la queue, la tête et les cornes sont, ce semble, très distinctes. Toutefois nous ne pouvons rien affirmer d'après une simple photographie.
A quelle date faut-il faire remonter l'origine du type ascophore ? — Peut-être est-il antérieur au type criophore : mais les renseignements font absolument défaut. En tout cas, ascophores et criophores sont nés d'une pensée unique et représentent également des personnages apportant des offrandes à la divinité. (Voir plus loin, p. 22, et p. 30, 31.)
Cesnola, *The Ant of Cyp.*, Photogr. 25.

2. — Hermès criophore, marbre archaïsant de la collection Pembroke, à Wilton-House. Généralement regardé comme une copie de l'œuvre de Calamis.

Le dieu est debout, immobile, barbu, entièrement nu, avec des talonnières conventionnelles. Derrière lui retombent les deux longs pans aigus d'un manteau (ἐπίβλημα). Ses mains tiennent les pattes de l'animal comme dans la statue précédente, sauf qu'elles restent légèrement écartées, au lieu de se rejoindre. Les coudes ne sont point collés au corps.

Clarac, pl. 658, 1545 B.
Wieseler, *Denkm.*, II, 324.
Overbeck, *Gesch. der Plast.*, I, 218, fig. 52.

Note. — Hermès criophore de Florence. C'est une statuette archaïsante de l'époque romaine que M. Lützow a remarquée, en 1867, dans la cour de Bargello, qui n'a d'ailleurs pas été publiée, et sur laquelle M. Lützow lui-même ne nous donne aucun détail.

Annali dell' Inst. arch., 1869, 262, en note.

II. — *Bas-reliefs.*

3. — Hermès criophore sur un autel d'Athènes. — L'autel était quadrangulaire ; toute la partie inférieure manque. La face antérieure représentait une Aphrodite. L'Hermès était représenté sur le plan de gauche : une cassure a emporté l'angle inférieur de gauche, entamé le contour du bras droit et fendu la cuisse droite parallèlement au pli de l'aine.

Le dieu s'avance de gauche à droite ; une légère chlamyde descend de son épaule gauche sur son bras gauche, qui la laisse pendre en avant du corps. Il tient les pattes de devant dans la main gauche et celles de derrière dans la main droite ; les bras sont tout à fait écartés et parallèles.

Annali, 1869, t. XLI, tav. IK, p. 253 et suiv.
Overbeck, *Plast.*, I, 218-19, fig. 53, *a*.

C. — Bronzes.

5. — Apollon criophore, ou Nomios, ou Carneios. Petit bronze du musée de Berlin. Collection Koller (formée d'objets trouvés en Sicile et dans l'Italie méridionale).

Apollon debout, entièrement nu. Il tient les pattes de devant

dans la main gauche et celles de derrière dans la main droite : les coudes sont très écartés, les avant-bras remontent parallèlement dans le sens vertical, de manière à rapprocher les mains des épaules. Il marche lentement ou se dispose à marcher. La bouche est entr'ouverte, les yeux obliques, la coiffure conventionnelle.

Friederichs, *Apollo mit dem Lamm*, 1861.
Id., *Klein. Kunst.*, n° 1823.
Overbeck, I, p. 187, fig. 53, *a*.

6. — Idole criophore. — Bronze du musée du Louvre (1).

Figure très grossière, en forme de ξόανον, imberbe, casquée, portant une chèvre ou un bélier, décorée d'une écharpe en sautoir à laquelle est attaché un poignard. Les bras sont brisés. H., 94 millimètres.

De la Marmora, *Voy. en Sard.*, Atlas, pl. XXIX, II; Antiquités, p. 328.
Creuzer-Guigniaut, *Relig.*, pl. CCLIX, 916 *a*.
De Longpérier, *Musée Napoléon III*, pl. XXI, 3.

7. — Idole criophore. Bronze du musée de Cagliari.

Figure très grossière, représentant un homme imberbe, dont la tête paraît rasée et couverte d'une espèce de calotte, vêtu d'une tunique longue, portant sur ses épaules un bélier dont il tient les pattes de la main droite.

De la Marmora, *Voy. en Sard.*, Atlas des antiq., XXX, 153.
Creuzer-Guigniaut, CCLIX, 916.

8. — Figure criophore. Petit bronze appartenant au musée de Berlin, provenant de Crète.

Imberbe, nu, avec un caleçon et une ceinture, les pieds sur une espèce de piédestal (qui s'adaptait peut-être à un couvercle). Il tient les pattes de devant dans la main gauche et celles de derrière dans la droite. Ses bras sont relevés à angle droit dans un mouvement très forcé. La chevelure tombante descend sur les

(1) Rapprocher de ces idoles une petite terre-cuite chypriote, représentant un personnage apportant en offrande à la divinité un bélier, ou une victime quelconque.

Cesnola, *Cyprus*, p. 203.

épaules. La tête est longue, très pointue par le bas, les oreilles grandes et placées haut, les yeux obliques, largement ouverts. Le travail des oreilles, du nez et de la bouche, de même que le modelé de la tête du bélier, accusent une époque plus récente que l'ensemble de la figure, dont les proportions sont très défectueuses. La hanche et les cuisses sont trop fortes, la carrure des épaules trop large, relativement au buste, qui est court, et à la taille, qui est grêle.

Milchöfer, *Annali*, 1880, p. 215, tav. d'agg. S.

9. — Hermès criophore. Bronze campanien. Coll. Bourguignon.

Servait de manche sur le couvercle d'une urne funéraire. Le bord du couvercle était aussi décoré de quatre Harpies qui paraissent avoir servi d'appliques.

Entièrement nu; les coudes séparés du corps, les avant-bras relevés; il tient les pattes de devant dans la main droite et celles de derrière dans la gauche. Coiffure à tresses. L'anatomie et l'enveloppe générale du corps sont conformes au type archaïque.

Helbig, *Bull. dell' Inst.*, 1871, p. 118, n° 2.
Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 120, 21, 2, 2a.
Monumenti ined., t. XI, VI, 2, 2a.

10. — Idem. Musée de Berlin.

Même destination que le précédent, même attitude, même aspect, sauf que les formes sont plus lourdes, plus trapues, et que la coiffure, le visage, le bélier, sont d'un travail un peu plus régulier, sinon plus habile.

Helbig, *Bull.*, 1871, p. 117, n° 1.
Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 121, n° 3 *a*.
Monumenti, XI, VI, 3, 3 *a*.

11. — Idem. Provenant de Santa Maria Capua. Coll. Castellani.

Même attitude et probablement même destination que les précédents; un peu plus juste de proportions; la coiffure ressemble à une calotte unie appliquée sur le crâne; le mouvement du bras est un peu plus dégagé. Tout mis en balance, les trois figures se valent.

Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 121-22, n. 5.
Monumenti, XI, VI, 4.

12 (1). — Idem. De Campanie. Musée de Dresde.

Analogue au nº 9. — L'urne dont il décorait le couvercle semblable à l'urne du nº 9, seulement les quatre Harpies sont remplacées par quatre Sphinx.

Helbig, *Bull.*, 1871, p. 118, 3.
Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 136, 14.
Hettner, *Bildw. der Ant. in Dresden*, p. III, nº 282.

13. — Hermès criophore. Publié par Beulé.

Le dieu, entièrement nu, les jambes écartées, tient une tête de bélier dans la main gauche ; il lève le bras droit comme pour frapper.

Rev. archéol., V, p. 361, pl. VIII, 1.

14. — Hermès criophore. Trouvé à Vasilika, sur l'emplacement de l'ancienne Sicyone.

Le dieu, debout, vêtu seulement d'un léger himation, la jambe gauche posée en avant, le bras droit pendant, porte le bélier sous son bras gauche. La main droite tenait un attribut, — bâton pastoral ou caducée. — La planche donnée par Vischer est médiocre et ne concorde pas avec le texte.

Vischer, *Nuove Memorie dell' Inst.*, p. 405 et suiv., tav. XII, 3.

15. — Silène ægophore. Musée de Florence.

Cassé au-dessous des genoux. Chauve et barbu, à figure socratique, les oreilles très grandes et placées très haut, comme dans le numéro précédent et dans les deux suivants, vêtu d'une double tunique, celle de dessous à manches et tombant jusqu'au-dessus des genoux, celle de dessus un peu plus courte et sans manches ; il porte le bouc sur ses épaules, tenant de la main droite les pattes de devant et de la gauche celles de derrière. Travail très fin, d'après Gori.

Gori, *Mus. etr.*, I, p. 150, tab. LXV, I et II.

(1) 12 *bis*. Hermès criophore. Même provenance. Musée Britannique. A appartenu à la collection Townley.
Analogue aux précédents.

Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 138, nº 22 *b*.
A Guide to the bronze room, p. 6.

16. — Silène ægophore. Du Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale.

Moins chauve que le précédent ; vêtu d'une ample *pœnula* pastorale qui enveloppe le cou et les bras, et descend jusque au-dessous des genoux, chaussé de sandales. Il porte le bouc comme le numéro précédent et comme le suivant.

Clarac, pl. 726 H, 1791 D.

17. — Silène ægophore. Coll. Dutuit.

Semblable au précédent, mais tout à fait chauve, d'une exécution plus fine, les jambes et les pieds traités sommairement. Il est porté sur une base antique circulaire également en bronze.

Fr. Lenormant, *Antiquités de la coll. Dutuit*, n° 13, pl. XIII.

18. — Silène criophore. Trouvé à Sainte-Colombe, près de Vienne.

Voisin des précédents, mais plus grand, vêtu seulement d'un himation qui lui enveloppe le dos, passe par-dessus ses épaules et retombe par-devant à droite et à gauche en deux longs pans égaux. Il porte, au lieu d'un bouc, un bélier, dont il tient les pattes de devant dans sa main gauche et les pattes de derrière dans sa main droite.

De Chanot, *Gaz. arch.*, IV, p. 17, pl. 6.

19. — Jeune Pan portant un bouc sur ses épaules. Musée de Berlin (1).

Les bras sont disposés symétriquement, et portent une peau de chevreau également disposée avec symétrie. Sur la tête du Pan se dresse une sorte de corbeille. — Beau travail.

Friederichs, *Klein. Kunst.*, n° 1968.

20. — Hermès criophore. Manche de patère. Musée du Louvre.

« Mercure criophore, debout, entièrement nu, ses cheveux régulièrement bouclés autour du visage, tombent en tresses sur le dos ; ses pieds reposent sur une palmette. De ses deux mains éle-

(1) Cf. Jeune Pan portant une panthère, Bronze du Cabinet des Médailles.
Clarac, pl. 726 H, 1771 I.

vées le dieu soutient, au-dessus de sa tête, deux béliers couchés et tournés en sens opposé. »

De Longpérier, *Notice sur les bronzes du Louvre*, nº 212.

21. — Id., id. Collection Borgia, au muséé de Naples.

Sur la face extérieure de la patère est gravé un caducée avec les ailes et les deux serpents entrelacés, et une zone d'ornements et d'animaux divers.

Le dieu, nu et imberbe, soutient deux béliers, comme dans le numéro précédent : ses pieds reposent sur une tête de bélier.

Gerhard, *Etr. sp.*, I, 2ᵉ partie, p. 61, tav. LX, 2 et 3.

22. — Id., id. Musée de Naples.

Le dieu, nu et imberbe, soutient deux béliers, sous chacun desquels est suspendue une petite figure d'Ulysse. Ses pieds reposent sur une figure de femme ailée.

Gerhard, *Etr. Sp.*, I, p. 95 (2ᵉ partie), taf. xxx, 2 et 3.

23. — Hermès criophore. Pied de miroir.

De la Marmora, *Voy. en Sardaigne*, pl. 39, 40.

24. — Idem. Manche de casserole en bronze. Trouvé à Kertch. Musée de l'Hermitage.

Stephani, *Compte rendu*, 1877; Atlas, I, 9.

25. — Idem. Poignée de bronze.

Stark, *Sitz. Ber. der kön. Sächs. Ges. des Wiss.*, 1860, taf. 1.

D. — Terres-cuites.

26. — Hermès criophore. Trouvé à Tanagra. Collection Lécuyer.

Debout, coiffé de la κυνῆ βοιωτική, nu, l'himation couvrant le dos et les épaules et retombant par-devant en deux longs pans égaux (comme dans le Satyre de Vienne). Il porte le bélier sur ses épaules, la main gauche tenant les pattes de devant et la droite celles de derrière.

Figurine simplement moulée, sans retouche à l'ébauchoir.

De Chanot, *Gaz. arch.*, IV, 101.

27. — Même sujet, même moule que le précédent. Collection O. Rayet.

De Chanot, *loc. cit.*

28. — Hermès tragophore. Acquis à Athènes. Cabinet de M. Eugène Piot.

Debout, barbu, vêtu d'une chlamyde, la tête et le torse de face, les jambes de profil, il tient de la main gauche, par les pattes, un bouc aux cornes très longues, placé sur ses épaules; la main droite est fermée comme pour tenir le caducée. Les ailes des chaussures sont très accentuées. Derrière les jambes, un autel. Figurine plate, style archaïque des frontons d'Egine. H., 0,19.

29. — Hermès criophore. Provenant de Tanagra. [Musée de la Société archéologique d'Athènes].

Jeune homme debout, vêtu de la *chlæna* et coiffé de la κυνῆ, tenant sous son bras gauche un bélier à moitié caché par la tunique. La *chlæna* attachée sur l'épaule droite laisse à découvert le bras droit qui retombe le long du corps. La main droite portait un attribut, strigile ou bâton pastoral. H., 38 centimètres.

Conze, *Annali*, XXX, 347.
Logiotadis, *Éphém. arch. d'Athènes*, 1862, p. 57.
Beulé, *Rev. arch.*, V, 163, pl. VIII, 3.

30. — Hermès criophore. Provenant de Thespies. Collection de Vogüé.

Semblable au précédent, mais un peu moins grand (33 centimètres).

De Witte, *Gaz. des B.-A.*, XXI, p. 112 et 113.

31. — Idem. Terre-cuite archaïsante. Rapportée de Géla en Sicile par M. Dennis. Musée Britannique.

Debout, imberbe, tête nue, exactement semblable pour tout le reste aux Hermès de Tanagra.

Newton, *Guide to the second vase room of the Br. Mus.*, p. 18, n° 144.

32. — Idem. Provenance douteuse. Musée de la Société archéologique d'Athènes.

« Fragment. Hermès criophore coiffé d'un bonnet pointu... Il porte l'agneau sur les épaules. La moitié de la figurine manque. Travail médiocre. »

J. Martha, *Catalogue des fig. de la S. arch. d'Ath.*, n° 265 (au Musée, 27).

33. — Figure comique criophore. Tanagra. Collection Gréau.

Acteur comique, le visage masqué, vêtu en pâtre et portant un chevreau.

Gaz. arch., IV, 104, note 2.

34. — Caricature de l'Hermès criophore. Provenance inconnue. Musée de la Société archéologique d'Athènes.

« Personnage comique, le visage affublé d'un masque, debout et portant un bélier sur ses épaules. Il est vêtu d'une tunique courte, serrée à la taille, et dont la jupe se gonfle en rond comme sur les représentations comiques ordinaires ; il porte en outre un manteau court. Fruste ; relief rongé par l'humidité. » Terre rouge. H., 75 millimètres.

J. Martha, *Catalogue*, n° 923 (au Musée, 589).

35. — Hermès criophore. Bas-relief trouvé à Locres. Musée Britannique.

Le dieu, coiffé du pétase, tenant le caducée, et portant le bélier à la manière ordinaire, marche vers la droite. Au lieu d'une simple chlamyde jetée sur les épaules, il porte un chiton collant. Le manteau, posé sur les épaules, par-dessus la tunique, enveloppe les bras.

De Chanot, *Gaz. arch.*, IV, 163.
Newton, *Guide to the S. V. R. of the Br. Mus.*, p. 78, n° 172.

36. — Hermès criophore. Poignée en terre cuite. Karlsruhe.

Fröhner, *Vasen in Karlsr.*, 348.

E. — Vases peints.

37. — Hermès criophore, sur un vase peint cylix à figures rouges, de Chiusi.

Hermès, barbu, coiffé du pétase, chaussé d'endromides, les épaules couvertes d'une ample *chlæna*, la tête tournée vers la gauche,



les jambes fléchies et courant rapidement vers la droite, emporte le bélier sur ses épaules. Il tient dans la main droite les pattes de devant, dans la main gauche une des pattes de derrière et un long caducée renversé.

Museo Chiusino, pl. 35.
Lenormant et de Witte, *Él. des mon. cér.*, III, pl. LXXXVII, p. 253.

38. — Hermès criophore, sur un vase peint, cylix à figures rouges, trouvé à Volci, signé Sosias. Musée de Berlin.

Hermès fait partie de la réunion des dieux présents aux noces de Thétis et de Pélée. Il est barbu, nu et chaussé d'endromides. Un manteau léger à longs bouts pointus pend derrière son dos. Il porte le bélier dans ses bras, serré contre sa poitrine, la main droite soutenant le ventre, et la gauche, entre les doigts de laquelle est passé le caducée, maintenant la cuisse de l'animal.

Monumenti, I, tav. 24.
Gerhard, *Trinksch.*, taf. 6, 7.
Müller-Wieseler, *Denkm.*, I, XLV, 210.

F. — Monnaies.

N. — Elles appartiennent, pour la plupart, à l'époque impériale; nous les avons néanmoins rangées parmi les monuments grecs, parce qu'elles en sont des reproductions certaines et qu'elles nous aident à les connaître.

39. — Hermès criophore. Monnaie de bronze de Tanagra. Médailler de Berlin.

Le dieu, jeune, imberbe, nu, sans pétase ni talonnière, porte le bélier sur ses épaules. Il tient dans la main gauche les pattes de devant et dans la droite celles de derrière. Inscr. TANA. Sur la face, une tête semblable à celle d'Auguste.

Conze, *Arch. Zeit.*, 1849, pl. IX, 12.
Wieseler, *Denkm.*, II, pl. XXIX, 324.
Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 122, 5.
Monumenti, XI, VI, 5, à gauche.

40. — Monnaie de Tanagra. Médailler de Berlin.

La tête du bélier est à droite. La planche des *Monumenti* est très mauvaise, d'après M. von Duhn.

Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 122, 5.

41. — Monnaie de Tanagra.

Analogue.

Imhoof-Blumer, *Zür Münzkunde Bœotien und der Pelop. Argos*, 29 et suiv.

Le même auteur a publié cette monnaie et cité d'autres monnaies semblables.

42. — Monnaie de Tanagra.

Analogue.

Lewis, *Journal of philology*, IV, 69.

Dans toutes ces monnaies, le dieu est debout avec les jambes droites et rapprochées; la tête du bélier est à droite.

43. — Monnaie d'Egine. Médailler de Vienne.

Le dieu, nu, barbu, les bras très écartés, marche vers la droite; la tête du bélier est à droite. Inscr. ΑΙΓΕΙΝΗΤΩΝ. Sur la face, le portrait de Plautilla, ΦΟΥΛΒΙΑ ΠΛΑΥΤΙΛΛΑ.

Mionnet, *Suppl.*, III, 603, n° 61.
Monumenti, XI, vi, 6, à gauche.

44. — Monnaie d'Egine. Médailler d'Athènes.

Analogue aux monnaies de Tanagra, mais la tête du bélier est à gauche. Sur la face, buste de l'empereur couronné, ΑΥ · Κ · Λ · ϹΕΠ · ϹΕΒΗΡΟϹ ·

Von Duhn, *Annali*, 1879, p. 122, 6.
Monumenti, XI, vi, 6, à droite.

45. — Hermès portant une tête de bélier. Monnaie de Pergame.

Le dieu est en face d'Asclépios et tient dans la main droite une tête de bélier qu'il présente à celui-ci.

Mionnet, *Descr. des méd.*, Suppl., III, p. 472, 1159.

II. — CHRONOLOGIE ET FILIATION DES PRINCIPALES FIGURES CRIOPHORES GRECQUES.

La plus ancienne figure criophore véritablement grecque qui nous ait été conservée paraît être le petit bronze de Berlin, plus haut décrit sous le n° 5. Les épaules sont larges et très tombantes, la taille grêle, les hanches effacées, les bras levés symétriquement, la coiffure conventionnelle, les yeux obliques, la figure inexpressive. Par le travail de la poitrine, le galbe des jambes et l'aplomb général du corps, cette figure est supérieure à l'Apollon de Théra et à l'Apollon d'Orchomène ; mais elle est inférieure dans toutes ses parties à l'Apollon de Ténéa, inférieure aussi à l'Hermès moschophore de l'Acropole que nous allons examiner. On ne se tromperait pas de beaucoup en en fixant la date vers les années 550 ou 540.

Nous rapporterons à la même époque le bronze de Crète et les petits bronzes campaniens. Certains détails de ces figurines indiquent, il est vrai, une date un peu plus reculée ; mais il faut admettre que, dans les pays soumis à l'influence grecque, les formes archaïques disparaissaient lentement, persistaient même quelque temps à côté des types plus parfaits d'importation récente. Le mouvement artistique ne pouvait avoir, en dehors de la Grèce, la même activité, ni surtout la même unité qu'en Grèce. En somme, tous ces monuments se rattachent à la seconde moitié du sixième siècle.

Le petit bronze acheté par Beulé sur les bords du Ladon présente aussi des caractères d'archaïsme, mais différents de ceux que nous avons signalés dans l'Apollon de Berlin et dans les bronzes capouans. La gravure qu'a donnée de cette figure la *Revue archéologique* (1) nous en apprend assez sur le travail des cheveux, du visage et sur le dessin des membres pour nous donner à penser

(1) *Revue archéologique*, V, pl. VIII, 1.

qu'il ne s'agit ici que d'une œuvre archaïsante. La coiffure est très sommairement traitée, mais ce ne sont point là les nattes, les boucles, les tresses conventionnelles des vrais primitifs ; il n'y a aucune symétrie dans la position des membres. A l'époque où les sculpteurs osaient donner à leurs figures de semblables attitudes et étaient capables d'indiquer avec quelque justesse un mouvement en somme assez hardi, ils étaient aussi en état d'éviter les erreurs grossières d'anatomie que l'on remarque dans les bras et dans les jambes, de travailler plus soigneusement le nu, de mieux marquer les divisions essentielles de la poitrine. Ces contradictions, ce mélange de science et d'inexpérience, ces erreurs grossières qu'on eût pu éviter seulement avec un peu plus de temps et de patience, sont autant d'indices qui nous mettent en défiance à l'égard de l'authenticité de cette figure. L'artiste ne semble même pas avoir pris la peine de suivre la tradition : il a improvisé l'archaïsme. Les primitifs se trompent dans le modelé, mais du moins ils essaient de modeler ; ils sont malhabiles, mais appliqués : ici, encore une fois, tout trahit le parti pris de la négligence et l'affectation de la maladresse. Sans compter que, comme nous le verrons plus loin, le type de l'Hermès portant une tête de bélier n'apparaît qu'à une époque assez récente.

L'authenticité de l'Hermès moscophore de l'Acropole semble, au contraire, incontestable. Il est même possible, à l'aide de quelques rapprochements, d'en fixer la date avec précision. Overbeck (1) n'a pas assez fait ressortir les qualités de cette sculpture : il nous est impossible d'admettre avec lui que la tête, par exemple, ne soit pas supérieure à celle de l'Apollon de Ténéa. Au lieu d'être immobile et légèrement renversée en arrière avec une fixité contrainte, elle repose sur le cou dans une attitude naturelle et aisée. Les yeux nullement obliqués et dont la prunelle en couleur devait encore animer le regard, sont dirigés en avant : toute l'expression du visage est plus vivante ; le cou est moins raide, l'ovale qui enferme les joues et le menton plus élégant et plus vrai. Il faut aussi remarquer le mouvement très juste des bras, qui, pour maintenir un assez lourd fardeau, se serrent contre le corps en faisant légèrement remonter les épaules, qui prennent ainsi plus de carrure et de solidité. Quant au travail du nu sur le devant de la poitrine et au modelé des avant-bras, ils témoignent déjà d'une science assez sûre et d'une réelle habileté. Cette statue est de la fin du sixième siècle, antérieure au groupe d'Anténor mais postérieure

(1) Overbeck, *Plast.*, I, 148.

aux premières œuvres d'Endoios : on peut donc en fixer la date vers 520.

Nous touchons presque à l'époque du fameux Hermès criophore de Calamis. La période d'activité de cet artiste s'étend de l'année 480 à l'année 430. S'il est vrai qu'il ait été contemporain et émule de Myron, et, d'autre part, s'il faut voir dans le marbre Pembroke une copie de son Hermès, celui-ci a dû être une de ses premières œuvres. Le marbre Pembroke accuse en effet une époque assez antérieure à celle du Discobole de Myron dont nous pouvons juger par la statue du Palais Massini, et aussi à ces chefs-d'œuvre de Calamis, dont plusieurs auteurs anciens nous revèlent les qualités déjà originales et d'un ordre élevé. L'artiste dont Denys d'Halicarnasse comparait le style à celui de Lysias pour le soin et la grâce (1), dont l'Aphrodite Sosandra plaisait à Lucien (2) « par son sourire auguste et discret, » dont Pline a vanté la statue colossale d'Apollon érigé à Apollonie du Pont comme un chef-d'œuvre d'audace (3), est un autre homme que celui qui a inspiré la copie de Wilton-House, pour aussi médiocre qu'on la suppose. On peut croire aussi que Calamis, ayant à perpétuer le souvenir d'une vieille légende, voulut conserver à sa figure quelque chose de la raideur hiératique des idoles primitives, dont l'immobilité même avait, aux yeux de la foule, un caractère auguste et religieux.

Le bas-relief du petit autel archaïque trouvé à l'Acropole appartient à un art plus avancé. Le profil élégant et pur de la tête, l'expression bienveillante et fine du regard, le dessin du buste, de l'avant-bras, de la main gauche, le mouvement naturel et le jeu aisé des avant-bras, qui retombent presque horizontalement de manière à maintenir sans fatigue les jambes de l'animal et à osciller doucement dans la marche, enfin l'exécution assez soignée de l'animal lui-même et le travail léger de la draperie sont autant de traits qui annonçent déjà les meilleures qualités de l'art attique. Cette sculpture est du milieu du sixième siècle.

C'est encore au sixième siècle qu'il faut rapporter quelques autres monuments appartenant à des branches différentes de l'art, par exemple, les deux vases peints que nous avons cités. Celui de Chiusi conserve encore de nombreuses traces d'archaïsme ; mais dans le dessin de la draperie et dans l'indication juste et aisée

(1) *De Isocrate*, c. 3, p. 522.
(2) *De imaginibus*, 6.
(3) XXXIV, 18, 7.

du mouvement général de la figure, on reconnait déjà un art plus exercé et plus libre. La cylix de Sosias nous montre le passage du style archaïque au grand style presque achevé : les deux figures de l'intérieur surtout sont d'un dessin admirable de précision, d'élégance et de pureté. Celles de l'extérieur offrent encore quelque rigidité dans les formes et dans les draperies; mais, comme la céramique s'est détachée plus lentement que les autres arts de tradition de l'art primitif, il ne faudrait pas que cette persistance de certains détails archaïques nous fît trop reculer la date du vase.

Parmi les terres-cuites de cette époque, nous rangerons tout d'abord l'Hermès de Thespies, nº 30, imitation probable de l'Hermès d'Onatas. Onatas d'Egine est un contemporain de Calamis : son Hermès, exécuté pour les Arcadiens de Phénéa et dédié à Olympie, ne doit donc pas s'écarter beaucoup par la date de l'Hermès tanagréen : il faut nous en tenir à cette indication. Quant à la figurine de Thespies, elle offre des qualités d'un ordre trop élevé pour qu'on puisse en faire honneur au coroplaste Les coroplastes acquirent promptement un sentiment vif et juste. de la réalité, ils s'inspirèrent de la nature, ils arrivèrent à exprimer le caractère personnel des individus avec une vérité et une franchise qu'on ne retrouve pas au même degré dans les autres productions de l'art antique. Dans la figurine qui nous occupe, par exemple, il est clair que l'image d'un modèle vivant a été présente à l'esprit de l'artiste, que la nature a été observée avec complaisance et traduite avec une grande fidélité de souvenirs : c'est là un genre de mérite qu'on peut rapporter sans hésitation au coroplaste. Mais une qualité que les modeleurs d'argile n'eurent vraisemblablement jamais par eux-mêmes, et qu'ils perdirent de plus en plus à mesure qu'ils se laissèrent entraîner à l'interprétation de la réalité et des détails piquants de la vie familière, c'est la noblesse et l'élévation du style : voilà justement le caractère saillant de l'Hermès de Thespies. En résumé, cette terre-cuite est d'une réalité trop vivante pour qu'on puisse la rapporter à la première moitié du cinquième siècle; elle est d'un style trop noble et trop pur pour appartenir même au début du quatrième.

Avec les terres-cuites tanagréennes (1), nous entrons dans le quatrième siècle. L'art des coroplastes est devenu populaire. Il s'est créé une sorte d'imagerie à bon marché : on fabrique des

(1) Nºˢ 26, 27, 33, 34.

moules plus petits, moins fouillés; on se dispense de retoucher à l'ébauchoir les figures moulées. En même temps, on renonce à l'imitation du style sévère de la bonne époque, on abandonne les formes raides et nobles de l'art primitif pour s'attacher à reproduire les formes de l'enfance, des bambins et des femmes, formes plus molles, plus indécises, partant susceptibles d'une exécution plus hâtée, plus négligée, agréable par ses négligences mêmes et sa fantaisie. Quant aux divinités, si on consent à les représenter encore, c'est à condition de les rajeunir, — l'Hermès de Tanagre (nº 26), par exemple, n'est qu'un bambin sommairement traité, non sans grâce, — ou de les tourner en charge. La charge dispense d'un travail consciencieux ; elle s'accommode très bien d'une exécution leste, brève et comme esquivée : c'est ce que nous voyons dans les quelques sujets comiques criophores, nºs 33, 34, qui nous ont été conservés.

Nous rapporterons à la même époque la série des petits bronzes. L'Hermès publié par M. Vischer (notre nº 14) est, comme certaines de nos terres-cuites, un produit d'un art populaire à bon marché : une œuvre négligée ne peut se confondre avec une œuvre archaïque. Les trois Silènes à figure socratique du musée de Florence, du Cabinet des médailles et de la collection Dutuit sont d'un travail plus soigné : le dernier surtout est traité avec beaucoup de légèreté, de délicatesse et d'esprit. Ce sont là de fines caricatures, des colifichets artistiques destinés à être placés un peu partout, dans les appartements, dans les collections d'amateurs, comme ornements, comme amusement des yeux, à titre de « bibelots, » pour employer un équivalent moderne exact. Ces sortes de « pochades » n'apparaissent qu'aux époques où le goût du beau et du grand s'est affaibli, mais où la connaissance des ruses d'atelier permet l'emploi de procédés abrégés, d'une manière sommaire et indicative, propre à cacher sous un air d'aimable négligence l'absence de tout travail précis, et à remplacer par des à peu près charmants les contours nets, les formes sévères et même un peu raides d'autrefois.

Il nous est impossible de reconnaître une œuvre d'ancien style grec dans le Silène criophore de Vienne. Et d'abord, ce terme même d'ancien style est fort vague : il importe de le préciser. Mais dès qu'on le précise, on s'aperçoit qu'il ne saurait plus convenir à l'œuvre en question. Nous ne retrouvons point ici le véritable archaïsme, dont les caractères ont pu être étudiés sur des monuments authentiques et sont très reconnaissables. Dans le bronze de Sainte-Colombe, ni le travail des cheveux, ni le mo-

delé du corps, ni l'agencement de la draperie, ni l'attitude générale de la figure, n'autorisent un rapprochement avec les autres petits bronzes de l'époque archaïque. Dès lors, il nous faut franchir un espace considérable pour lui chercher des analogues : car on sait avec quelle rapidité l'art grec a passé de la raideur et de la sévérité primitives à la noblesse et à la sobriété majestueuse de la bonne époque. La transition s'est faite avec une promptitude qui n'a laissé aucune place à la fabrication de figures de genre, ni, en général, à la confection de monuments de petite dimension et de destination frivole. L'art grec, au moment où il se dégage de l'archaïsme, a d'autres soucis que de satisfaire le goût des amateurs, d'orner leurs demeures et d'enrichir leurs collections. Il ne songe qu'à suivre rapidement sa destinée ; il veut arriver par le plus court à son expression la plus haute, réaliser sans délai l'idéal qu'il vient d'entrevoir ; et il ne conçoit plus qu'une œuvre qui soit digne de lui : peupler de leur image le temple des grands dieux. Ce n'est que beaucoup plus tard, à cette époque d'art expéditif et industriel que nous avons signalée, et qui embrasse, d'ailleurs, un espace de temps fort considérable, que reparaissent les petits monuments plastiques, mais, cette fois, avec des caractères, une technique et un style différents.

Après la fin du troisième siècle, nous ne rencontrons plus de mouuments criophores ou voisins du type criophore proprement grec. Ce qu'on appelle la basse époque comprend une période considérable dans laquelle il devient fort difficile de marquer des divisions nettes et d'indiquer des dates certaines. Le jeune satyre portant une panthère publié par Clarac (1) et qui appartient au Cabinet des médailles, nous fournit un exemple de cette médiocrité et de cette banalité de style impossibles à dater avec quelque précision. Rien, dans cette œuvre, qui rappelle la sévérité un peu raide des primitifs, ni la pureté et la noblesse de la belle époque, ni l'élégance svelte et gracieuse des derniers siècles de l'art grec. Les traits du visage et les formes du corps manquent d'agrément et de finesse ; le mouvement général manque de clarté et de naturel. Nous ne sommes plus en Grèce.

Après avoir ainsi déterminé la date des principales figures criophores, il nous faut en étudier la filiation, c'est-à-dire chercher à découvrir quels rapports elles ont entre elles, dans quelle mesure elles dérivent les unes des autres, jusqu'à quel point tel

(1) *Mus. de sculpt.*, pl. 726 H, 1771 I.

monument est une copie, une imitation ou une œuvre indépendante.

Et d'abord, le type criophore est-il grec? Les artistes qui l'ont fixé n'ont-ils pas eu sous les yeux des œuvres antérieures? n'ont-ils pas pu faire des emprunts à l'art de l'Egypte, de la Phénicie ou de l'Assyrie? Nous croyons que tous les rapprochements qu'on tenterait de faire entre les criophores grecs et les figures de l'art oriental qui présentent avec eux quelque analogie extérieure, seraient purement artificiels. Les monuments orientaux dont il s'agit diffèrent de ceux que nous étudions autant par le sens et l'expression que par le style et par la technique : ce sont, en général, des scènes violentes, chasses, retours de la chasse (1), des personnages emportant des animaux blessés ou capturés (2), étouffant des lions (3) : rien n'est plus éloigné des attitudes calmes, familières et de la signification toute pacifique de nos criophores.

Quelques monuments phéniciens, chypriotes, sardes ou phénico-sardes présentent des rapports beaucoup plus frappants avec les figures grecques. Quelques auteurs ont vu dans le bronze du musée de Cagliari, par exemple, une représentation pastorale, un Aristée criophore. Il est vrai que le culte d'Aristée s'était naturalisé en Sardaigne : Aristée, au rapport de Diodore et de Pausanias, aurait passé dans cette île, venant de Libye et de Sicile, pour y apprendre aux hommes les travaux des champs et le soin des troupeaux (4) : on a pu, dès lors, songer à représenter un dieu pasteur dans cette attitude, très naturelle et d'un sens très clair. Mais nous allons voir que l'examen des monuments contemporains analogues nous conduit à adopter une autre interprétation. Et d'abord, le bronze phénico-sarde du musée du Louvre n'a déjà plus le caractère pastoral. D'après La Marmora (5), le poignard attaché sur la poitrine du personnage serait un couteau de sacrificateur, et la figure elle-même représenterait un prêtre portant sur son dos la victime. Cette explication, en soi, n'a rien que de très admissible.

Mais il y a plus. Ces deux figurines qui, envisagées séparément, ne nous apprennent pas grand'chose, si on les rapproche, d'une

(1) Layard, *The Mon. of Nin.*, 2e série, 32.
(2) Botta et Flandin, *Mon. de Ninive*, I, pl. 43.
(3) *Id.*, pl. 42, 47.
(4) Diod. de Sic., IV, 82.
(5) *Voy. en Sard.*, Atl., pl. XXIX, II. — *Antiquités*, p. 328.

part, des figures chypriotes plus haut indiquées (1), d'autre part, du bronze crétois (2) et des petits bronzes capouans (3), constituent, avec tous ces monuments, un véritable groupe, qui provoque l'esprit à des inductions très naturelles, très plausibles et très intéressantes. La Phénicie, Chypre, la Crète, la Sardaigne, Chalcis et la Béotie, Cumes et la Campanie ont été en relations constantes dès une époque très reculée : or, le type criophore apparaît presque simultanément, à cette date lointaine, dans ces diverses contrées. Il aurait donc rayonné de la côte tyrienne sur tous ces pays. Nous le rencontrons en Chypre et en Sardaigne, deux colonies phéniciennes : Le rapport entre le ξόανον de Cagliari et la terre-cuite de Chypre (4) est assez frappant. En outre, s'il est vrai, comme l'ont pensé Creuzer et La Marmora que ce ξόανον soit l'image d'un sacrificateur, il se rapproche aussi par le sens de la figurine chypriote, laquelle représente, à n'en pas douter, un personnage qui vient faire offrande au dieu d'un chevreau ou d'un bélier; et il en trouve un autre analogue à la petite statue, également chypriote, représentant un prêtre portant sur ses épaules un bélier qui, ici encore, est une victime. Le bronze de Crète nous montre l'influence phénicienne combattue et modifiée par l'archaïsme grec : il ne s'en rapproche pas moins, par l'attitude et par l'origine des monuments précédents. Nous en dirons autant des bronzes de l'Italie méridionale, qui, de plus, se trouvent associés à des motifs, à des types dont la provenance phénicienne est indiscutable, sphinx, figures ailées, etc. Il est d'ailleurs aisé de retrouver les étapes successives que le type reproduit par ces bronzes a dû suivre. Il semble avoir pénétré en Béotie par Chalcis, station phénicienne (5); Chalcis l'a importé à Cumes, qui a servi, comme on sait, d'intermédiaire entre l'Eubée et la Campanie (6). — En résumé, il a existé, à l'origine, un type criophore phénicien qui a été importé en Grèce, particulièrement en Eubée et en Béotie, bien avant Calamis : né de la coutume, très répandue à cette époque, comme l'attestent une foule de monuments, de représenter des personnages apportant des offrandes aux dieux, il ne paraît pas avoir eu, dans le principe, une signification pas-

(1) P. 4, note 1 ; p. 6, n. 1.

(2) N° 8.

(3) N°s 9, 10, 11, 12, 12 *bis*.

(4) Cesnola, *Cyprus*, p. 203.

(5) Sur l'étroite parenté de l'art béotien et de l'art chalcidien, cf. Kekulé, *Gr. Thonf. aus Tan.*, p. 9 et suiv.

(6) Cf. Helbig, *Annali*, 1877, p. 408; *Die Italischer in des Pœberc*, 84-86.

torale : le bélier, par conséquent, y joue le rôle de victime, et non celui de compagnon d'un dieu pasteur, qu'il aura plus tard, à Tanagra et ailleurs. Naturellement, quelque obscurité enveloppe encore ces origines; on doit désirer que de nouveaux monuments viennent, par la suite, jeter sur la question plus de lumière : il n'en était pas moins utile, en attendant, de relever les analogies curieuses et d'indiquer les probabilités.

Ce qui est hors de doute, c'est que la figure de Calamis a des antécédents, sinon symboliques, du moins plastiques; que le type criophore, abstraction faite de sa signification, était constitué en Grèce avant l'Hermès tanagréen. L'œuvre du sculpteur athénien n'est donc qu'une représentation plus parfaite, plus célèbre d'un type déjà connu, déjà devenu traditionnel à son époque. De même, la légende tanagréenne dont il prit occasion de faire sa statue n'est qu'un épisode local de la légende grecque primitive sur les dieux pasteurs, sur la vie pastorale que certaines divinités avaient, dit-on, jadis menée parmi les hommes.

Voici la marche probable qu'a suivie dans sa formation la légende des dieux pasteurs, et voici comment cette légende a naturellement et promptement abouti à donner au type criophore une signification pastorale. Des textes fort nombreux nous apprennent l'existence, dès les temps les plus reculés, d'un Apollon Nomios, Carneios, etc., d'un Hermès Epimélios, Criophoros, etc., Les épithètes varient selon les villes, mais l'idée est la même partout. Dès qu'un dieu était plus particulièrement connu dans un pays de pasteurs, il devenait, pour ce seul motif, un dieu pastoral. Les bergers s'inquiétaient peu et eussent été fort embarrassés de faire un choix parmi les divinités : ils s'empressaient de consacrer leurs troupeaux à celle qui leur était la plus familière, à Apollon, quand le culte d'Apollon était déjà répandu dans leur pays, à Hermès, quand Hermès leur était mieux connu : cela était d'autant plus naturel que tous les dieux, à l'origine, sont plus ou moins ἀλεξίκακοι (1). — Puis ils supposaient que ce dieu, protecteur des bergers, avait été berger lui-même. On connaît la légende d'Apollon gardant les troupeaux du roi Admète;

(1) Apollon est παιήων, οὔλιος à Milet, ἀκέσιος en Élide, à Lindos λοίμιος (Preller, I, 220-1). Hermès est δώτορ ἐάων, ἀκάκητα, σῶκος, ἐριούνιος (*Id.*, 320). Dans l'*Odyssée*, IV, 232, il est dit au sujet du premier : ἰητρὸς δὲ ἕκαστος, ἐπί σφισι δῶκεν Ἀπόλλων ἴᾶσθαι, καὶ γὰρ Παιήονός εἰσι γενέθλης — et le second s'exprime ainsi : — X, 286, — ἀλλ' ἄγε δή σε κακῶν ἐκλύσομαι. Hermès était quelquefois associé à Hygie : ὅθεν καὶ τὴν Ὑγίειαν αὐτῷ συνῴκισαν (Cornutus, 16).

Hermès, lui aussi, avait mené la vie pastorale, coiffé de la κυνῆ, ou πῖλος, bonnet en peau de chèvre des pâtres grecs. Quand il fallut représenter ces dieux pasteurs, on les représenta en costume de pâtre et on leur fit porter l'animal placé sous leur garde précisément à la façon des pâtres, quand ils chargent une brebis blessée ou fatiguée sur leurs bras ou sur leurs épaules. Il est évident, en outre, qu'il faut faire une part à l'influence du type criophore archaïque, quoique d'un sens très différent : il a, sinon aidé et dirigé l'imagination populaire, qui a pu se passer de ce secours, du moins, guidé la main de l'artiste. Rarement un sculpteur s'inspire directement, exclusivement, de la réalité : il est bien aise, surtout quand son œuvre est destinée au culte, de s'appuyer sur une tradition, de pouvoir emprunter à un type préexistant une attitude et des formes consacrées que leur ancienneté même rend plus vénérables à la foule.

Telle est donc, en somme, l'origine du type criophore classique. Né de l'imagination populaire, qui l'a pris de la nature, en parfait accord avec les légendes et les croyances naïves de l'âge primitif, imité d'un type que sa grande antiquité recommandait à la vénération de la foule, fixé dans une des œuvres les plus connues d'un artiste célèbre, simple et naturel par lui-même, d'un sens clair, d'un aspect agréable, d'une reproduction facile, il n'a pas cessé d'être en honneur dans un pays où le soin des troupeaux et le culte d'Hermès sous toutes ses formes étaient fort répandus, et il a suscité de nombreuses imitations.

Avons-nous de véritables reproductions de l'œuvre de Calamis? Parmi les monuments conservés, cinq peuvent passer pour des copies plus ou moins fidèles de l'Hermès tanagréen : le marbre Pembroke, le bas-relief du petit autel d'Athènes, les deux terres-cuites et la monnaie de Tanagra.

Ce qui frappe au premier abord, c'est que ces représentations diffèrent beaucoup entre elles : devons-nous en conclure qu'elles ne se rapportent point au même original? Mais rien n'est plus ordinaire dans l'art grec que ces modifications et ces transpositions que les artistes font subir aux modèles dont ils s'inspirent, soit de parti pris et pour donner carrière à leur fantaisie, soit plutôt inconsciemment et tout naturellement, pour se plier à certaines nécessités matérielles, au goût de leurs clients, aux conditions particulières de leur art. Si donc un examen attentif nous montre que les différences qui séparent les reproductions supposées de l'Hermès tiennent précisément aux conditions mêmes des différents arts auxquels ces reproductions appartiennent, si, de

plus, nous découvrons des raisons sérieuses, historiques et autres, de croire que les auteurs de ces imitations ont connu l'œuvre de Calamis, nous n'aurons plus aucun motif de contester la filiation de ces divers monuments.

On connaît le goût des Romains pour les productions de l'art grec primitif, et, en particulier, pour les œuvres de Myron et de Calamis, dont les noms reviennent sans cesse sous la plume de Cicéron, de Pline et de Quintilien. Il est donc très naturel que le Criophore de Tanagra, œuvre célèbre d'un sculpteur célèbre et fort goûté à Rome, ait fourni le sujet d'une copie romaine. Sous Hadrien, la monnaie frappée à Tanagra représente justement l'Hermès : les rapports de cette monnaie avec le marbre Pembroke sont suffisants pour nous autoriser à voir dans ce dernier une reproduction du même original. On objectera que la statue de Wytton-House n'est pas exempte de lourdeur et de dureté : c'est précisément ce que Cicéron et Quintilien reprochent à Calamis, le premier dans le *Brutus* (1) : *Calamidis dura illa quidem*, *sed tamen molliora quam Canachi*, le second dans l'Institution oratoire (2) : *duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias*, *jam minus rigida Calamis* (*fecit*). Je remarque que les auteurs grecs, Lucien surtout, fin connaisseur comme on sait, paraissent n'avoir pas été aussi frappés des défauts signalés par les auteurs romains, et qu'ils ont relevé au contraire les qualités propres du style de Calamis, la grâce, la finesse, le charme discret et sobre, et, pour tout dire, attique. Ces divergences s'expliquent très bien : les plus cultivés des Romains n'ont jamais parfaitement compris la grâce attique, particulièrement dans ces œuvres trop rares des débuts du cinquième siècle, dans ces monuments d'une époque de transition où la sévérité archaïque est si heureusement tempérée par la délicatesse athénienne, où l'artiste, encore respectueux pour la tradition, craignant de briser les lignes droites et d'amollir les contours anguleux de l'art primitif, et poussé néanmoins par un sentiment plus vif de l'élégance, s'efforce de se maintenir dans une voie moyenne, singulièrement étroite et difficile, et arrive ainsi à cette exquise simplicité de dessin, à cette incomparable pureté de trait, à cette légèreté, à cette finesse de modelé d'un attrait si pénétrant pour les délicats. Il y a un moment où l'on voit la ligne droite s'assouplir tout juste assez pour perdre sa raideur, où la pureté attique semble naître de la sévérité archaïque :

(1) 18.
(2) XII, 10, 7.

et jamais peut-être elle n'a été plus séduisante. Mais là où l'archaïsme se mêle à l'atticisme, les Athéniens verront surtout les qualités attiques, les Romains, quoi qu'ils fassent, apercevront surtout l'archaïsme. Aux époques mêmes où ils se sont épris du vieux style grec, ils ont cédé à une mode, à un entraînement, à une manie de collectionneurs, plutôt qu'à une admiration réfléchie d'amateurs délicats pour la naïveté et la sincérité des œuvres anciennes. A Rome, le grand intérêt qu'avaient les monuments archaïques, c'était d'être archaïques, partant assez rares, d'une acquisition souvent difficile et coûteuse. Les sculpteurs, auxquels on commandait des copies, connaissant l'humeur et les goûts de leurs riches clients, sachant qu'il s'agissait avant tout de satisfaire une curiosité peu éclairée, cet amour inconsidéré du vieux qu'on voit reparaître à toutes les époques de raffinement et de décadence artistique, incapables d'ailleurs eux-mêmes de saisir et de reproduire le charme propre des œuvres primitives, étaient naturellement amenés à imiter de préférence les défauts, les raideurs, les duretés, en un mot, tous les traits archaïques du modèle. C'est ainsi que nous retrouvons dans le marbre Pembroke, copie évidemment soignée, mais exécutée sans un sentiment assez délicat des fines qualités de l'art attique du cinquième siècle, la raideur et la dureté que Cicéron et Quintilien relèvent dans les œuvres de Calamis, mais nullement la finesse et la grâce discrète qui charmaient Lucien, et dont la statue de Tanagra devait au moins éveiller quelque idée.

Supposons au contraire une reproduction du même original faite à Athènes, à une bonne époque et en bas-relief, c'est-à-dire supposons un de ces monuments, contemporains du bas-relief d'Eleusis trouvé par M. Lenormant (1) et du bas-relief du musée de Patissia (2) décrit par M. Rayet (3) où se trouvent réunies toutes les qualités les plus séduisantes de l'art attique à ses débuts : évidemment, cette œuvre, tout en étant une interprétation du même modèle, différera beaucoup du marbre Pembroke, d'abord, parce que ce sera une œuvre attique, et, en second lieu, parce que ce sera un bas-relief. Cette œuvre, nous n'avons pas besoin de la supposer, elle existe : c'est l'Hermès criophore du petit autel archaïque d'Athènes.

(1) Musée de Patissia, n° 14, salle III (Milchöfer, *Die Museen Athens*).
(2) *Ibid.*, n° 6, salle I.
(3) *Bull. de corr. hellén.*, déc. 1880, p. 540, pl. VI.

Analysons les transformations essentielles qu'a dû nécessairement subir le type de Calamis pour être figuré en bas-relief. D'abord, le dieu sera représenté de profil : or c'est dans le dessin du profil des figures que triomphent surtout la finesse et l'élégance attiques : de là une première supériorité sur la copie Pembroke. Les bras ne sont point croisés sur la poitrine : cette disposition est impossible à reproduire dans un bas-relief d'un modelé très léger, où il faut, pour ainsi dire, étaler toutes les parties de la figure de façon à pouvoir les cerner d'un trait net et précis. L'art attique s'interdit, dans le bas-relief, la ronde-bosse, qui, seule, arriverait ici à rendre sans trop de confusion la masse formée par les jambes de l'animal et les bras du dieu ramenés en un même point. Le corps est légèrement de trois quarts : cette attitude permet d'abord de présenter une plus grande partie de la poitrine; en second lieu, elle fait avancer le bras gauche et reculer le bras droit : il devient ainsi possible de figurer séparément au trait, chacun en son lieu et à des hauteurs différentes, le bras droit entier, la partie de l'avant-bras gauche qui fait saillie, les jambes de devant et les jambes de derrière de l'animal. Quant au bélier lui-même, comme la figure marche vers la droite, sa tête, au lieu d'être placée sur l'épaule extérieure, est à gauche, en dedans, et vient s'appliquer et se profiler sur le marbre en avant de celle du dieu. En un mot, tous les changements opérés dans l'attitude, dans la disposition des membres, dans l'agencement de la draperie, tendent au même résultat : dégager le plus possible l'ensemble de la figure, en étaler les différentes parties qui, au lieu d'être modelées profondément en ronde-bosse, doivent être surtout indiquées au trait et n'offrir qu'une faible saillie, selon les règles du bas-relief attique.

Ajoutons qu'il n'est point surprenant qu'une œuvre de Calamis ait été reproduite sur un monument d'Athènes : Calamis passe pour Athénien; il avait travaillé pour les Athéniens. On montrait de lui, à l'Acropole, une Aphrodite Sosandra, voilée, dont l'autre face du petit autel archaïque offre, selon toute probabilité, une imitation. Le style, la date de ces deux figures, le fait même de leur réunion sur un monument trouvé à l'Acropole, tout porte à croire que ce sont bien là les deux types célèbres créés par Calamis.

La monnaie tanagréenne n'a pas seulement été frappée à Tanagra : elle est du temps d'Hadrien, c'est-à-dire d'une époque où le goût des œuvres primitives était plus vif et plus universel que jamais, où les reproductions des anciens monuments se multipliaient à

l'infini, où les noms de Myron et de Calamis étaient en honneur presque à l'égal de ceux de Praxitèle et de Phidias.

On s'est étonné de ne point retrouver dans la figure représentée sur cette monnaie la κυνῆ béotienne, le manteau, les talonnières. Pour ce qui regarde la κυνῆ, rien ne prouve, après tout, qu'elle figurât dans l'œuvre de Calamis. Et d'ailleurs, quoi d'étonnant que le fabricant de la monnaie, ayant à exécuter dans un très petit format une image assez compliquée par elle-même, ait supprimé tous ces accessoires, la κυνῆ, aussi bien que les talonnières et le manteau? Les ciseleurs de pierres gravées, qui ne disposent également que d'un étroit espace, ont souvent recours au même procédé pour éviter la confusion, pour arriver à cette pureté de trait à cette légèreté de dessin qui fait tout le prix de leurs œuvres. Quant à l'absence de barbe et à l'air de jeunesse d'Hermès, ils s'expliquent tout naturellement : depuis longtemps, on figurait ce dieu, indifféremment, avec ou sans barbe : même il est permis de croire que les représentations, fréquentes à cette époque, sur les monnaies et les médailles, du Mercure-Antinoüs, avaient contribué à accréditer et à répandre le type rajeuni d'Hermès.

Quant aux autres monuments criophores qui s'écartent du type classique aussi bien par la signification que par la composition et le style, Satyres, Silènes, Aristées, Bergers, enfants criophores, nous ne pouvons nous rendre compte de leur filiation qu'en étudiant en même temps les changements survenus dans leur symbolique : c'est ce que nous ferons au chapitre suivant. Présentement, il nous suffira, en ce qui concerne les terres-cuites de Tanagra, de faire remarquer que ces figurines ayant été fabriquées en Béotie, il est absolument inadmissible que leurs auteurs ne se soient pas inspirés directement de la légende tanagréenne et, par conséquent, de l'œuvre de Calamis, qui avait été dédiée pour rappeler cette légende et que les Tanagréens regardaient encore, cinq siècles plus tard, comme le plus bel ornement de leur ville.

III. — SYMBOLIQUE DES FIGURES CRIOPHORES.

Si l'on veut ne tenir compte que des faits les plus clairs et les mieux démontrés, la symbolique des anciennes figures criophores n'est ni très étendue ni très compliquée. Toutes, cependant, celles même où l'on serait tenté de voir la représentation d'une scène familière de la vie pastorale, comme une traduction du distique de Tibulle :

> Non agnamve sinu pigeat fetumve capellæ
> Desertum, oblita matre, referre domum (1),

appartiennent à la mythologie et offrent un caractère religieux peu contestable. Dans ces figures mythologiques, à partir d'une certaine époque, un examen attentif amène toujours à reconnaître soit Hermès, soit Aristée, soit quelque autre divinité secondaire. Quant à l'attitude même du personnage et à l'animal qu'il porte, ils paraissent offrir, en définitive, trois sens différents : le bélier est toujours représenté — ou comme protégé du dieu et symbole d'une puissance naturelle bienfaisante que nous aurons à déterminer, — ou comme victime offerte en sacrifice, — ou, dans des œuvres d'un ordre déjà moins élevé et confinant aux figures de genre, comme compagnons de certaines divinités inférieures, Silènes, Pans ou Satyres, auxquels l'avait associé la légende.

Des monuments antérieurs au cinquième siècle et à l'Hermès de Tanagra, nous répéterons ce que nous avons dit plus haut : les plus anciens représentent certainement des personnages se disposant à sacrifier et portant sur leur dos la victime. En ce qui concerne les petits bronzes crétois et capouans, le doute est permis : mais, de la conformité d'attitude et de la communauté d'origine, il est très naturel de conclure à l'identité de sens. Il ne s'agit d'ailleurs, ici, que du sens primitif de ces représenta-

(1) *Eleg.*, I, 1, 31.

tions, car, en passant d'un pays dans un autre, il est probable qu'elles ont perdu toute signification précise. Un type figuré n'a toute son expression qu'au moment où il naît et qu'à l'endroit où il naît : il n'est en conformité réelle qu'avec les idées, les croyances et la religion du lieu de sa première apparition, parce que, là, il est précisément sorti des idées, des croyances et de la religion locales. Mais il ne faut point chercher cette rigueur, cette précision de sens dans les produits d'un art d'imitation et d'emprunt, d'un art importé. En Campanie, par exemple, on perdrait son temps à rechercher si les petits bronzes en question avaient, aux yeux des Italiens, le caractère pastoral, ou s'ils signifiaient une offrande faite aux dieux, et si, de plus, il existait un rapport entre leur signification, quelle qu'elle fût, et leur destination ordinaire. Les Italiens, en représentant sur leurs urnes funéraires des personnages criophores, faisaient à peu près ce que nous faisons aujourd'hui, quand nous plaçons sur nos pendules la Diane chasseresse ou la Vénus de Milo.

Mais en Grèce, en Béotie, d'où ce type paraît être venu, quel sens avait-il? Représentait-il, comme les monuments chypriotes et phénico-sardes, des personnages se disposant à sacrifier? L'analogie, nous le répétons, nous fait pencher vers cette interprétation. On objecte la coiffure qui, dans nos bronzes, est conventionnelle, nattée et tressée : mais il n'est pas prouvé que cette coiffure ait été réservée exclusivement aux dieux.

Le meilleur argument qu'on ait produit pour défendre la signification pastorale de ces monuments, et de l'Apollon du musée de Berlin, en particulier, est un argument tout moral. Représenter un dieu pasteur en criophore est une idée toute simple, toute naturelle, qui a dû venir de bonne heure à l'esprit des anciens Grecs. De plus, il y a dans cette représentation d'un dieu protecteur des troupeaux, qui, pour mieux marquer l'intérêt qu'il leur porte et la familiarité de ses rapports avec eux, charge sans façons son favori sur ses épaules, une naïveté, un sentiment de la vie rustique, en même temps, une conception de la divinité qui semblent attester une origine assez reculée. Fant-il voir, toutefois, dans la simplicité de cette conception plastique un témoignage de la douceur des mœurs pastorales aux âges primitifs et s'attendrir, comme Friederichs, au souvenir d'une époque patriarcale? Il est probable que les bergers de Béotie ou d'Arcadie n'avaient point de mœurs si idylliques, qu'ils traitaient familièrement leurs dieux, tout simplement parce qu'ils ne s'en faisaient pas une idée très haute et parce que leur imagination rude et

fruste était incapable d'une conception plus respectueuse et plus raffinée de la divinité. Ce penchant à supprimer les distances entre les hommes et les dieux, à en prendre à son aise avec ceux-ci, est d'ailleurs persistant chez le peuple grec. Encore aujourd'hui, le fidèle qui va prier dans les églises d'Athènes aime à voir de près son saint ou sa Panagie. Il la met à sa portée, de plain-pied avec lui; il veut pouvoir l'entretenir, la toucher, la baiser à sa guise et commodément. Ce n'est plus grossièreté d'esprit, comme à l'époque primitive, c'est surtout franchise et liberté d'allures naturelle à la race.

Mais n'oublions pas que toutes ces raisons, si elles nous portent à admettre la haute antiquité du type criophore pastoral, ne nous démontrent nullement que tel monument soit un Apollon ou un Hermès criophore. Nous persistons à voir plutôt dans les bronzes campaniens les analogues des bronzes phénico-sardes et, en général, de ces représentations de personnages apportant des offrandes aux dieux qui forment, à l'époque archaïque, toute une classe fort importante. Voici encore un autre monument qui semble appartenir à la même catégorie, dont il est très difficile, en tous cas, de ramener la signification à celle des criophores classiques : c'est l'Hermès, ou, pour ne rien préjuger, la figure moschophore de l'Acropole. On voit tous les jours des bergers qui portent des agneaux et des chevreaux sur leurs épaules : il est beaucoup moins naturel de se charger d'un veau ou d'une génisse. Nous avons dit, que dans le type ordinaire, le dieu marquait sa sollicitude et sa bienveillance pour l'animal qu'il protège en le portant comme font les bergers quand ils veulent épargner une partie du chemin à une brebis blessée ou fatiguée : mais on ne peut songer à rendre le même service à un animal fort et de grande taille. Il est sans doute plus admissible qu'un sacrificateur charge sur son dos la victime, pendant un instant, pour la porter à l'autel. Encore une fois, nous inclinons à voir dans notre moschophore tout simplement un symbole de sacrifice, et à le faire rentrer dans la catégorie des monuments qui représentent des personnages apportant des offrandes à la divinité.

Nous arrivons à l'Hermès de Calamis. La signification de cette figure est double. Tout d'abord, elle rappelait un épisode local de la légende d'Hermès, le récit tanagréen, transmis par Pausanias, sur la peste que le dieu avait détournée de Tanagra en portant le bélier sur ses épaules autour de la ville. Mais il nous faut reconnaître, dans la symbolique de cette figure célèbre, à côté de l'élément local, un élément fixe et universel. Si Hermès

a conjuré la peste à l'aide du bélier, c'est en vertu d'une puissance secrète qu'on attribuait à ce dieu et à son compagnon, et la figure de Calamis rappelait ce pouvoir mystérieux et permanent, en même temps que la circonstance particulière où il s'était exercé au profit des Tanagréens. Et c'est sans doute à cette signification générale que l'Hermès criophore doit d'être devenu populaire dans toute la Grèce.

Un mot de Pausanias nous avertit que le bélier avait, effectivement, cette signification générale, mais il ne nous dit pas quelle elle était. Nous savons aussi que le bélier était symbolique de deux façons, soit qu'on le représentât seul, soit qu'on l'associât à Hermès. C'est sur ces rapports avec Hermès que portait la révélation faite aux initiés dans les Mystères de la Grande Mère (1). Il n'est pas aisé de pénétrer ces arcanes. On a parlé de vertu prophylactique du bélier : cela revient à dire que les anciens attribuaient à cet animal une puissance mystérieuse et bienfaisante : nous sommes loin de contester un fait dont nous cherchons à pénétrer le sens. Il est possible que le bélier, animal fécondant, dont la puissance génératrice entretient et multiplie la vie du troupeau, fût un symbole de la génération, tout comme Hermès ithyphallique, dont il était dès lors naturel de le rapprocher. Dans les mystères de Samothrace, au rapport d'Hérodote, était révélée la raison mystique des représentations de l'Hermès ithyphallique (2). L'idée générale qui se dégage de cet ensemble de témoignages, c'est que les Grecs voyaient dans Hermès un bon génie protecteur de leurs troupeaux et favorable à la génération, dans le bélier un symbole du principe mystérieux de fécondation et de conservation qui veille sur les êtres animés et lutte obscurément, au sein de la nature, contre la maladie et la mort.

L'Hermès d'Onatas naquit d'une préocupation moins particulière il ne rappelait aucune légende spéciale, et prit tout de suite un sens général : les Arcadiens de Phénéa voulurent simplement dédier une statue au dieu protecteur des troupeaux. C'est pour ce motif que l'artiste, cette fois, a si franchement mis en relief en caractère tout pastoral de sa figure. Tandis que Calamis comme l'indiquent, malgré les différences de détail qui les séparent, toutes les reproductions probables de son œuvre, avait fait une large part au travail du nu et au modelé des formes, ce

(1) Paus., II, 3, 4.
(2) II, 51.

qui luipermettait de s'élever à un style plus pur et plus noble et de mieux accuser ainsi la personnalité divine d'Hermès, Onatas, par l'indication scrupuleuse des vêtements et de la coiffure, avait presque fait disparaître le dieu sous le costume du berger.

L'apparition à peu près simultanée de ces deux œuvres marque une date intéressante dans l'histoire de la symbolique et de l'art grecs. Nous découvrons déjà les deux tendances, idéaliste et réaliste, qui vont désormais régner dans la plastique, côte à côte, pour ainsi dire, sans jamais s'exclure entièrement l'une l'autre, celle-là toutefois prenant le dessus dans les œuvres importantes et de grand style, celle-ci prédominant surtout dans les branches plus humbles de l'art, dans la coroplastie, par exemple. Et les transformations qui surviennent dans l'art ont leur contre-coup dans la symbolique. A mesure que celui-là devient plus idéaliste, celle-ci s'élève et s'étend : plus une œuvre est inspirée directement de la réalité, plus elle offre de caractères accidentels, plus, par conséquent, l'idée qu'elle exprime est concrète, claire et restreinte. La statue d'Onatas, par la reproduction exacte du costume et de la coiffure des bergers, prend une signification nette et bien déterminée. Mais, dès qu'on cesse de serrer la réalité d'aussi près, on est naturellement amené à donner à son œuvre et aux différentes parties de son œuvre un sens plus étendu. L'artiste ne voit plus dans le bélier l'animal qui vit avec les bergers : il oublie son histoire, son caractère individuel : il ne voit plus en lui que deux choses : un motif pittoresque, d'une part, et, d'autre part, un symbole abstrait d'une portée très générale. De là, dans certaines œuvres de cette époque, des incohérences, des disparates au moins extérieures, qui surprennent au premier abord. On représente Hermès avec le bélier alors même qu'on n'a pas spécialement en vue son caractère de dieu pastoral : par exemple, quand, aux noces de Thétis et de Pélée, il fait partie d'une réunion solennelle des grands dieux (1). C'est que figurer Hermès chargé du bélier revient alors à rappeler un des caractères du dieu, non pas précisément un caractère particulier, accidentel, le caractère de dieu pastoral, par exemple, mais bien plutôt une attribution tout à fait essentielle, d'un ordre élevé, d'un sens profond, sans doute ici le soin que prend Hermès de l'entretien et de la multiplication de la vie. Le bélier n'est plus un être vivant : c'est un emblème, et un emblème d'une signification très large, — tout comme les deux serpents du caducée, qu'on représente non pas pour rappeler

(1) Cylix de Sosias, n° 38 de notre Catalogue.

un épisode de la légende d'Hermès, mais, d'une manière générale, son rôle de médiateur et de héraut. En résumé, c'est parce que le bélier avait perdu sa signification accidentelle, et parce qu'il n'avait gardé qu'une signification large et élevée qu'il pouvait entrer, sans contradiction réelle, dans des représentations d'Hermès d'un caractère très général.

Mais c'est surtout dans des œuvres de tendance réaliste que nous avons à étudier les transformations de la symbolique du type criophore. Ce type, en effet, a disparu de bonne heure du grand art, d'où l'ont banni sans doute son caractère trop familier et son effet pittoresque, agréable, mais sans grandeur. Déjà dans l'œuvre de Calamis, on peut entrevoir un effort tenté pour l'ennoblir et l'idéaliser; mais la noblesse du style ne pouvait longtemps s'accommoder de l'attitude et de l'action humbles qu'on prêtait à Hermès. Le progrès commencé ne devait se réaliser pleinement qu'à la condition de jeter le bélier à bas des épaules du dieu. La grande sculpture n'y manqua pas. La coroplastie garda le bélier et l'attitude consacrée : ce motif pittoresque, simple et familier, lui convenait à merveille. Mais elle transforma Hermès. Dans la terre-cuite de Thespies (nº 30), le style est encore noble et sévère, mais tous les attributs individuels, la chlamyde, la κυνῆ, le strigile, ou le ciseau de tondeur, sont soigneusement conservés. Le dieu est un éphèbe; son corps a les contours arrondis, les formes pleines, les chairs souples et élastiques, toute la fraîcheur de la jeunesse. Dans les petites Tanagres, ce n'est plus qu'un bambin : le modelé est sommaire, les formes indécises. Encore un pas, et nous tombons dans la caricature, dans la charge, dans l'imitation de la réalité, d'une réalité comique et amusante.

Ce réalisme n'aboutit point, comme celui dont nous parlions tout à l'heure, à un symbolisme étroit, très précis, très saisissable : c'est qu'il y a du parti pris, une intention nette, dans le réalisme d'Onatas, par exemple, et qu'il y a surtout du caprice, de la fantaisie, dans celui des coroplastes; Onatas, pour représenter un dieu pastoral, donne à sa figure le costume, l'attitude d'un pasteur et lui fait porter le bélier à la manière des pasteurs : voilà qui impose à sa figure et aux détails de cette figure un sens précis, net, invariable. Le coroplaste, au contraire, qui n'a en vue aucun fait déterminé, aucune attribution spéciale, qui représente le bélier surtout pour l'effet pittoresque, qui, en même temps, cherche à donner à sa figure plus de vie et plus d'intérêt par l'adjonction d'une foule de détails piquants, sans s'inquiéter autrement que ces détails concordent avec la signification précise du

bélier, ni avec le caractère particulier de la divinité qu'il a sous les yeux, le coroplaste arrive ainsi, tout naturellement, à élargir la signification emblématique de sa figure. Cela, sans parti pris : il n'y a, dans toute cette transposition un peu hasardeuse, que le parti pris de ne pas défigurer le modèle au point de lui ôter tout son caractère et tout son sens. De même que le symboliste ne garde souvent du signe concret que ce qui suffit strictement à exprimer l'idée abstraite à laquelle seule il tient, de même, ici, le réaliste ne laisse de signification à son œuvre que celle qui atteint un assez haut degré d'abstraction et de généralité pour ne pouvoir être contredite par les détails très individuels, très circonstanciés, qu'il reproduit. Et ainsi, par des procédés différents, sous l'empire de préoccupations diverses, l'un et l'autre arrivent en somme au même résultat.

C'est que le réalisme des coroplastes, encore un coup, ne procède point d'une volonté arrêtée, d'une intention directe, d'une préoccupation particulière, nettement opposée au symbolisme des modèles qu'ils ont imités. Plus on étudie les productions des branches secondaires de l'art, surtout aux époques de transition, les ressemblances qu'elles conservent avec les types originaux, la manière dont elles s'en écartent insensiblement, — plus on se convainc que cette transformation s'opère sous l'influence d'une tout autre cause que l'oubli ou le mépris, chez les imitateurs, du caractère religieux des modèles. Les coroplastes avaient besoin de produire beaucoup et à peu de frais : de ce besoin est née l'habitude de rechercher de préférence tous les motifs à la fois faciles et intéressants, tous les sujets qui permettaient de travailler vite et de plaire en même temps. Ils ont rajeuni Hermès, parce que les formes indécises de l'enfance s'accommodent très bien d'une exécution rapide et esquivée et de nombreuses négligences. Ils lui ont conservé ses vêtements, parce que le travail du nu exige une longue préparation, de la science et de la patience. Ils ont tourné en charge le type criophore, parce que la charge, bien loin d'imposer un modelé précis et sévère, ne va jamais sans des erreurs, des incohérences, des à peu près qu'un peu de dextérité dans la main, quelque à propos dans le « coup de pouce, » arrivent tout de suite à rendre piquants. Réalisme, charge, imitation de formes enfantines et féminines, telles sont les trois tendances auxquelles la coroplastie obéit presque exclusivement : nous croyons avoir montré la véritable cause de ce fait.

Cette cause ainsi connue nous indique combien il est imprudent de se prononcer sur le caractère d'une figure et surtout d'en

nier la signification religieuse. A quel moment l'artiste, que des causes toutes naturelles et dont il n'a pas conscience, entraînent peu à peu très loin de son modèle, oublie-t-il le caractère et le sens de ce modèle? Les perd-il même jamais de vue? Il est plus naturel d'admettre qu'il est bien aise de ne point rompre tous les liens qui rattachent son œuvre à un type consacré : d'abord, cela le soutient, le dispense de créer de toutes pièces; puis son œuvre aura ainsi un double intérêt, par ce mélange piquant de nouveauté et de tradition, de symbolisme et de réalisme, de l'élément profane et de l'élément religieux. Pour expliquer notre pensée par une comparaison, l'artiste ne s'est pas proposé de jouer un autre air, mais, voulant jouer un air connu de grand style, il a été amené à le transposer dans un mode plus familier, plus accessible, simplement parce qu'il avait entre les mains un instrument plus humble.

C'est ainsi que nous expliquons les altérations que le type criophore original a subies dans les terres-cuites de style tanagréen, dans le bronze Vischer, dans les figures comiques analogues aux nos 33 et 34 de notre inventaire. Ces figures comiques ont, selon toute vraisemblance, précédé les autres transformations du même type, Silènes, Satyres criophores ou ægophores, par la raison que la caricature ne peut exister par soi, que l'intérêt principal en est dans l'original même qu'elle défigure, et qu'elle implique, par conséquent, chez son auteur, la connaissance et la pensée directe, immédiate de cet original. Une charge ne se rattache qu'à un type donné; une figure comme les Satyres criophores se rattache à plusieurs types à la fois : la distance est donc plus courte et a pu être plus rapidement franchie dans le premier cas que dans le second.

Les traits comiques prêtés à un type primitif par la caricature lui enlèvent-ils tout caractère religieux? C'est ce que ne saurait prétendre quiconque est un peu familiarisé avec les monuments antiques, où les détails sérieux, plaisants ou grotesques sont si souvent juxtaposés et confondus. Sans doute, il répugne à un esprit moderne d'admettre l'existence de représentations de cette sorte, complètes et ambiguës, de jouets, de bibelots, de caricatures qui seraient en même temps des objets de piété : mais rien ne nous autorise à penser que l'esprit des anciens connût ces répugnances et ces scrupules.

Ce qui paraît beaucoup plus improbable, et ce qu'admettent pourtant sans difficulté les adversaires du symbolisme, c'est que des artistes comme les coroplastes, habiles et ingénieux sans doute,

mais qui n'avaient point assez de science pour avoir une réelle originalité et de l'initiative, aient pu s'inspirer directement de la réalité. Voir passer dans la rue un berger qui porte un bélier sur ses épaules et le reproduire avec le marbre ou l'argile, cela paraît tout simple : en effet, rien n'est plus malaisé. Demander un travail de ce genre aux coroplastes, c'est bien demander un véritable tour de force, dont un artiste de premier ordre, très hardi et très savant, serait seul capable. Ceux qui défendent la signification purement réaliste des terres-cuites sont obligés de supposer deux choses : d'abord que les coroplastes étaient en état de copier exactement les types symboliques, et que, s'ils ne l'ont pas fait, c'est parce qu'ils ne l'ont pas voulu, parce qu'il leur a plu de donner à leurs œuvres une signification différente ; — en second lieu, qu'ils étaient capables d'imiter directement la réalité. Il nous paraît plus raisonnablable de croire, tout au contraire, que les coroplastes n'étaient en état de copier fidèlement ni les modèles de l'art, ni la nature. De là, ces transformations, ces dérivations, ces compromis, et, pour ainsi dire, ces transpositions perpétuelles, accomplies inconsciemment par des artistes obligés de travailler vite, et par conséquent de chercher un peu partout, de prendre tantôt de çà, tantôt de là, les motifs faciles, proportionnés à leur talent, appropriés à la matière qu'ils employaient; de là, des œuvres inspirées à la fois par la tradition et par la réalité, où il est assurément fort difficile de faire la part des deux éléments, de distinguer les deux influences, mais arbitraire et gratuit de nier l'une ou l'autre.

Que d'essais en essais, de transformations en transformations, les coroplastes en soient arrivés un jour à effacer complètement de leurs productions le caractère religieux et symbolique, c'est ce que nous ne songeons pas à contester : mais cela a dû arriver fort tard, après que l'habitude de ces transpositions les eut éloignés de plus en plus de la grande tradition artistique et rapprochés de plus en plus de la réalité, et, en même temps, mis en état d'exprimer cette réalité. Mais comme, jusqu'au dernier jour, nous constatons, dans des cas nombreux et décisifs, l'influence persistante de la tradition, il reste toujours vrai que, pour un type donné, à moins qu'il ne s'agisse d'un perruquier ou d'un marchand forain, de quelque produit d'une fabrique éloignée de la Grèce et d'époque récente, le plus sûr est de supposer l'influence très éloignée, très affaiblie peut-être, mais réelle, d'un type religieux primitif. Savons-nous à quel moment les yeux d'un Grec cessaient de voir une divinité dans une figure familière ou gro-

tesque, un Hermès dans un pâtre ou dans un bambin, ou bien encore un signe symbolique d'un sens profond, constant, populaire, dans une chèvre ou dans un bélier?

Le bélier n'est pas seulement représenté dans les monuments criophores en tant que protégé d'un dieu et animal symbolique : parfois, il est simplement fait allusion à son caractère de *victime*, d'*hostie*. Nous avons conservé quelques manches de patères dont le motif n'est autre que l'Hermès criophore de la tradition. Ces monuments donnent lieu à plus d'une remarque intéressante.

Deux poignées de bronze trouvées à Dodone (1) nous présentent une figure nue, vêtue d'un simple caleçon, dont les mains levées soutiennent une double palmette : l'analogie avec l'Hermès des patères étrusques est frappante, mais il n'y a point de bélier. Quelle est la divinité ainsi figurée? M. de Witte désigne Apollon : cette dénomination nous paraît hypothétique. Quoi qu'il en soit, cette image nous permet de nous faire une idée de la genèse du motif étrusque, de la marche suivie par la pensée des artistes qui l'ont créé et developpé. On s'est aperçu de bonne heure de la facilité qu'il y avait de donner à une poignée la forme d'une figure humaine comme celles que nous avons sous les yeux, les jambes exactement jointes et le buste composant le manche, les deux bras levés servant de support et rattachant tout naturellement au manche le disque du miroir. Cette figure est nue d'abord parce que les figures archaïques le sont ordinairement, ensuite parce que les vêtements offriraient à la prise de la main des contours moins arrondis et des surfaces moins polies que le nu, et rompraient l'exacte symétrie de l'ensemble. — D'autre part, les patères étant d'un usage journalier dans les sacrifices, il était naturel de songer à y tracer l'image du bélier, victime offerte quotidiennement aux dieux : on voit des patères qui représentent le sacrifice d'un bœuf (2), et autres sujets analogues. Mais, dès que ces deux motifs avaient été représentés séparément, — la figure nue et le bélier, — sur un grand nombre de patères, le souvenir du type criophore fit songer à les associer dans une représentation unique, en introduisant quelques modifications qu'imposait la symétrie. Telle est la synthèse probable qui s'est faite dans l'imagination des artistes, soit après plusieurs expériences préparatoires, soit tout d'un coup et presque dès l'origine : car il faut toujours admettre la possibilité, pour l'esprit humain,

(1) Carapanos, *Dodone et ses ruines*, pl. XII, 2.
(2) Gerhard, *Etr. Sp.*, XCI.

d'arriver de prime saut à des formules assez compliquées. Tout ce qu'on doit indiquer, ce sont les éléments dont ces formules se composent, les circonstances qui ont pu amener leur rapprochement, l'idée qui a conduit l'esprit à leur combinaison (1).

Les artistes n'ont pas toujours obéi à des associations d'idées aussi naturelles. Il leur arrive de représenter sur des patères des scènes, des objets qui n'ont aucun rapport avec les sacrifices. Il leur arrive dans le cas présent, par exemple, quand ils figurent l'Hermès criophore, de ne pas tenir un compte exact du sens précis du bélier dans ce type, d'ajouter des détails qui ne peuvent convenir ni dans le cas d'un criophore dieu pasteur, ni dans le cas d'un criophore sacrificateur. Dans la poignée de la pl. XXX de Gerhard (2), l'artiste a représenté une petite figure d'Ulysse suspendue sous le ventre de chacun des béliers : c'est que ce motif lui a paru intéressant. On voit clairement ici comment une légende vient se greffer sur une autre légende, comment un élément nouveau vient se juxtaposer à un autre élément. C'est un fait analogue à celui que nous avons observé plus haut, à propos de la kylix de Sosias. L'artiste se laisse conduire par le désir de donner plus d'intérêt à sa figure, d'en accroître l'effet pittoresque, de lui attribuer plusieurs significations à la fois : quant à faire concorder exactement le détail nouveau qu'il introduit dans un type traditionnel avec le caractère précis de ce type, il ne s'en met pas en peine. Ajoutons, cependant, que ces contradictions, ces incohérences sont le propre des arts d'emprunt, des arts d'importation, qu'il n'en est point d'aussi formelles dans les œuvres véritablement grecques et dans les œuvres archaïques en général. Nous avons vu comment, pour le vase de Volci, les disparates n'étaient qu'apparentes, comment des détails primitivement contradictoires finissaient par s'admettre réciproquement et par s'accorder entre eux, grâce au haut degré de généralité qu'avait

(1) Cette combinaison était d'ailleurs justifiée par une autre raison : Hermès, dans la légende, dans une foule de monuments et de textes, nous apparaît comme le sacrificateur par excellence (Voir plus bas, p. 56). Il était donc naturel de le représenter sur des patères : nous voyons ailleurs figurer des caducées, des pétases ailés. L'attitude criophore convenait aussi très bien ; seulement, elle se trouvait, par le fait seul de ce déplacement, changer de signification : le bélier, compagnon et protégé du dieu dans les criophores ordinaires, n'est ici, évidemment, que la victime immolée par le dieu. On revenait ainsi, sciemment ou non, à la symbolique primitive du type, telle que nous l'avons étudiée dans les monuments archaïques d'origine phénicienne.

(2) *Etr. Sp.*, I, 2e partie, p. 95, pl. xxx, 2 et 3.



atteint leur signification symbolique. Ici, il n'y a point place pour une telle explication : ce sont des détails franchement et nécessairement épisodiques qui se heurtent et se combattent. Il faut en prendre notre parti, et ne pas nous en offenser plus que n'en ont été choqués ceux-là mêmes qui les ont ainsi rapprochés de force. Nous devons songer que nous avons affaire à des monuments d'époque récente, fabriqués loin de la Grèce, et, de plus, à des figures d'ornement : c'est-à-dire à une classe d'œuvres où la tendance à la complication et à la surcharge est naturelle et plus que partout excusable ; où le besoin de multiplier, de renouveler sans cesse les motifs s'impose au point de rendre impossibles et chimériques l'unité de sens et de composition, et la parfaite harmonie des détails.

Il nous reste à rechercher la signification des figures criophores, analogues, par l'attitude et par quelques autres traits, au type traditionnel, mais où Hermès a été remplacé par une divinité inférieure, Silène, Satyre ou Pan.

Mais d'abord, la représentation des Satyres et des Silènes criophores procède-t-elle réellement de la représentation de l'Hermès ? Ces deux types sont-ils issus de deux légendes mythologiques ayant des points de contact ? L'analogie des légendes aurait ainsi préparé l'analogie des représentations. Dans un très savant et très curieux mémoire sur le géant Ascos, M. de Witte établit une suite de rapprochements intéressants entre l'Hermès criophore, qui serait le vainqueur mythique d'un géant Crios ou Ascos, dans les légendes damascènes, et le Silène ascophore ou criophore, qu'on aurait ainsi figuré pour rappeler la victoire de son élève Dionysos, à qui une autre légende damascène fait honneur de la défaite du même géant Ascos. Ces rapprochements en entraînent d'autres, et de tous ces rapprochements, multipliés avec une science inépuisable, se forme un réseau mythologique très serré et très compliqué, dont il serait malaisé de démêler et de rompre la trame. Nous ne l'entreprendrons point, attendu que, avant tout examen, des raisons sérieuses nous empêchent de demander à la théorie de M. de Witte l'explication du fait qui nous occupe. Les légendes rapportées par le savant archéologue sont de date relativement récente et d'origine toute locale : on les trouve mentionnées pour la première fois dans la *Bibliothèque* de Photius, dans Etienne de Byzance et dans l'*Etymologicum Magnum*, à propos des origines et du nom de la ville de Damas, en Syrie : rien dans tout cela qui puisse nous fournir, dans le cas présent, un renseignement de quelque valeur. En admettant qu'un type figuré soit né

d'une allusion précise, il n'a pu devenir populaire qu'à la condition de revêtir un sens général; il fallait qu'il fût universellement compris, que l'attitude et la signification en parussent à tout le monde et de primo abord claires et naturelles, que l'intérêt qu'il offrait prît sa source dans les traditions les plus répandues, les mieux établies de la Fable, et non pas seulement dans quelque réminiscence obscure d'une légende locale. Le plus sûr est donc de revenir à notre méthode ordinaire, qui consiste à rechercher quelles associations d'idées, quelles réminiscences symboliques ou plastiques ont pu amener les artistes d'une époque donnée à la création d'un type donné, en ayant soin, dès qu'il s'agit d'un type connu, populaire, de n'admettre que des explications assez claires, assez naturelles et d'une portée assez générale pour rendre compte de tous les caractères de ce type, de l'extension qu'il a prise, de la vogue dont il a joui.

De bonne heure, on représenta des Silènes et des Satyres en compagnie d'un bouc ou d'un bélier. La raison en est simple : Silènes, Satyres et Pans font également partie du cortège de Dionysos ; or c'était l'usage d'immoler au dieu des béliers ou des boucs, à cause des dommages que ces animaux font à la vigne ; le bouc méritait aussi de prendre place dans les thiases bachiques, pour son caractère sauvage, inquiet, vagabond et ses instincts lascifs. Les Satyres n'étaient eux-mêmes, avec leurs pieds fourchus, leurs cornes, leurs cuisses velues, que des demi-boucs : c'est sous cette forme qu'on les a souvent représentés. Parfois aussi, pour ces êtres à la nature presque animale, aux appétits grossiers, le bouc devient un ami, un compagnon de jeux et de débauche ; ou bien encore c'est une monture pour le vieux Silène. Le jour où, par une coïncidence quelconque, ces représentations de Satyres associés à des béliers ou à des boucs se sont trouvés rapprochés, par la pensée d'un artiste, du type criophore traditionnel, le type du Satyre ægophore ou criophore a pris naissance. Le passage d'un type à l'autre s'est fait d'autant plus aisément que tous les deux, ayant suivi une tendance analogue vers la caricature, ont fini par se rencontrer sur le même terrain : presque dès l'origine, Silène et les Satyres furent travestis en personnages ridicules ou tout au moins plaisants ; Hermès, avons-nous vu, subit le même sort : d'une caricature criophore avec son costume rustique, ses grandes oreilles pointues et placées très haut (1), à un Silène criophore il n'y a qu'un pas.

(1) Notre n° 33, par exemple.

Ce que nous avons dit des rapports de Silène, des Satyres, des Pans, et en général des personnages bachiques avec le bouc et le bélier nous indique assez le sens des représentations où l'une de ces divinités est figurée en criophore ou en ægophore. Nous n'ajouterons qu'une remarque. Le bélier ne se rattachait point aussi spécialement au culte et à la légende de Dionysos. Le bélier, c'est la victime offerte dans les sacrifices en général. Or les Silènes et les Pans figurent très souvent dans des scènes de sacrifices : une pierre gravée nous montre deux Panisques qui s'en vont sacrifier et emportent les offrandes sur leurs épaules, le premier une amphore, le second différents objets et le bélier (1). Toutefois, le bélier rentrait aussi dans le culte dionysiaque : sur un vase peint du Musée de Naples on voit représentées, à côté de la statue du dieu, les offrandes qu'on avait coutume de lui faire : une pomme de pin, des fruits, une amphore, la tête de la bête immolée, qui est précisément ici un bélier (2). Mais, le plus souvent, c'est une chèvre ou un bouc qui figure dans les représentations bachiques ; c'est une chèvre ou un bouc que les Silènes et les Satyres portent sur leurs épaules. Le bouc, alors, n'est plus une victime de sacrifice : il faut plutôt le considérer comme l'ami et le compagnon des Satyres, avec lesquels nous le voyons ailleurs jouer et gambader, par exemple dans la fresque pompéienne où sont peints des boucs et des Satyres qui luttent pour se divertir (3).

Nous marquerons aussi quelques nuances entre les Satyres et les Silènes. Les Satyres, ni les Pans, n'ont jamais l'individualité du vieux précepteur de Bacchus : ils n'ont point de nom, point de légende, point de biographie spéciale, et, par suite, point de physionomie personnelle dans les monuments. Silène, au contraire, s'est détaché de bonne heure de la troupe confuse des Silènes phrygiens primitifs, vagues divinités fluviales ou forestières, qui possédaient, dit-on, le don de prévoir l'avenir. Quand il passa en Grèce avec tout le cortège asiatique de Dionysos, il plut à l'esprit grec, qui l'adopta, non sans remanier sa légende. Silène avait élevé Dionysos ; et, depuis, il n'a jamais quitté son élève : il l'a suivi dans ses voyages, dans ses marches triomphales à travers l'Asie ; il s'est mêlé à ses fêtes, aux orgies de la Thrace et du Ménale. Mais, Silène a aussi joué un rôle dans l'his-

(1) Wieseler, *Denckm.*, II, XLIII, 537.
(2) *Id.*, *ibid.*, XLIX, 613.
(3) *Id.*, *ibid.*, XLIV, 552.

toire du roi Midas; et ce souvenir lui a fait quelque tort. De là, un double aspect sous lequel les artistes grecs ont vu Silène et nous l'ont présenté. Le précepteur, le gouverneur, l'ami fidèle de Dionysos, l'héritier de la science divinatoire et de la profonde sagesse attribuées aux Silènes primitifs par les mythes phrygiens, prend les traits d'un vieillard à la physionomie paternelle et grave. Le suivant des Ménades dans les orgies bachiques, l'ancien prophète du roi Midas, est un personnage grotesque, chauve, ventru, toujours ivre et tibulant, souvent même entièrement animalisé, avec une peau de singe et une queue de cheval : c'est le Papposilène dont s'amuse la bouffonnerie populaire. Entre ces deux conceptions extrêmes, il y a place pour une conception moyenne, raffinée, inventée pour plaire aux amateurs lettrés, aux délicats : c'est un Silène laid encore, mais d'une laideur expressive, finement sensuelle, au front large, aux petits yeux clignotants, à la lèvre voluptueuse et friande, pas laid au point de blesser le regard, assez laid pour divertir l'esprit par le contraste piquant qu'on aperçoit entre cette physionomie disgracieuse et l'intelligence qu'elle laisse percer, entre ce qu'on voit et ce qu'on devine. C'est d'un contraste pareil que s'amusait déjà l'esprit d'Alcibiade, dans le banquet de Platon, à propos de Socrate. « Figure socratique » est précisément un terme usuel et très précis employé par les archéologues pour désigner la physionomie particulière d'une foule de Silènes. Qui sait s'il n'y a là qu'une coïncidence? Qui sait si les artistes, aux époques de raffinement littéraire et artistique, qui vivent d'allusions et de réminiscences, ne se sont pas complus à accentuer cette ressemblance pour donner à leurs figurines un attrait de plus? Le masque socratique du petit bronze de la collection Dutuit, par exemple, ou de celui de Florence, n'est-il pas fait pour frapper l'attention et exciter l'intérêt d'un amateur du quatrième ou du troisième siècle, épris de la civilisation de l'art, de la philosophie de la Grèce, collectionneur de statues, de marbres, de « bibelots » grecs et lecteur assidu de Platon?

IV. — STYLE ET TECHNIQUE DES FIGURES CRIOPHORES.

L'étude de la chronologie et de la symbolique des figures criophores nous a naturellement amené à entrer dans quelques détails sur le style et la technique de ces monuments. Mais il nous reste à faire plus d'une remarque importante et, particulièrement, à noter les transformations que le type traditionnel a subies en passant d'un art dans un autre : car notre catalogue montre déjà qu'il a été traité de bien des façons et qu'il a fait, pour ainsi dire, le tour entier de l'art.

Nous avons vu que la représentation d'Hermès en criophore avait été de bonne heure bannie du grand art : c'est d'abord que ce type était trop familier. Il y avait encore d'autres raisons plus techniques pour que la figure de Calamis ne pût être traitée par des artistes postérieurs dans des œuvres de quelque importance qu'après avoir subi certaines transformations, qu'une science très avancée pouvait seule effectuer : charger un fardeau vivant sur les épaules d'un personnage demanière à sauvegarder à la fois l'élégance, le naturel et l'équilibre est un problème que la plastique la mieux exercée n'aborde qu'avec crainte. L'art primitif et aussi l'art du début du cinquième siècle s'en tiraient par la symétrie, parce qu'elles faisaient bon marché de la légèreté et de la grâce. A en juger par le marbre Pembroke et les monnaies de Tanagra, l'Hermès de Calamis gardait quelque chose de la raideur hiératique des figures archaïques. Dans tous ces monuments, où le dieu est représenté debout et immobile, le bélier est posé en travers sur les épaules et exactement appliqué contre la nuque, une moitié de son corps pendant à gauche et l'autre moitié à droite, pour ne pas déranger l'aplomb général : il en résulte que la tête, le cou, les épaules de l'homme forment avec le corps de l'animal une masse assez indistincte, lourde, compacte, disgracieuse, dont l'art, bientôt, ne put s'accommoder. Les fabricants de terres-cuites et de petits bronzes ont, il est vrai, tiré parti de cet inconvénient même : la souplesse des membres du bélier, la

nature flasque de ses chairs motivaient et excusaient le modelé un peu mou, négligé et lâche de leurs figurines ; ce modelé prenait même, dans la circonstance, un air de naturel et de vérité. Dans les caricatures, l'aspect massif qu'offre le type traditionnel n'est pas non plus déplacé : l'énorme tête des petits Silènes paraît encore plus drôle quand on la voit émerger du gros collier laineux formé par le corps de l'animal. Mais ce qu'on excuse ou ce qui peut plaire dans les figurines ou dans les charges n'a plus de raison d'être dans les œuvres importantes, dans les grands bronzes ou dans les statues de marbre, qui doivent présenter aux yeux des lignes élégantes, de belles formes et de gracieux mouvements. Un sculpteur, donc, encore une fois, ne pouvait reprendre le motif créé par Calamis qu'à la condition de faire porter l'animal avec plus de légèreté et de désinvolture, de rompre la symétrie, tout en sauvegardant l'équilibre de la figure par un mouvement du corps qu'il fallait incliner sans effort visible, précisément du côté opposé à celui qui supporte le poids de l'animal : c'est ainsi que le Faune de Madrid, tandis que le chevreau est jeté sur son épaule gauche, s'avance vers la droite, avec une aisance et un naturel parfaits. Or, il y a là des difficultés de composition et d'exécution qui seront, longtemps encore, insurmontables pour l'art. Trouver l'aplomb en dehors de la symétrie, est un problème qui, dans sa forme la plus simple, embarrasse encore la sculpture au temps de Calamis et dont elle commence à peine à entrevoir la solution, bien loin de pouvoir le résoudre dans le cas particulièrement difficile d'une figure portant un fardeau, et un fardeau qui, de plus, est vivant.

Violer les lois de l'équilibre, choquer les yeux et la raison par l'aspect d'une figure mal pondérée, est une faute que l'art grec a presque toujours su éviter. Le plus simple, nous l'avons vu, était d'avoir recours à une symétrie exacte. Onatas, en chargeant le bélier sur un des bras de sa figure, d'ailleurs droite et immobile, s'exposait à en détruire l'aplomb : mais il a trouvé un biais pour donner satisfaction au regard. Le chiton retombant également sur les deux bras d'Hermès recouvre en grande partie le bélier, qui se trouve ainsi ne point faire saillie hors de l'enveloppe générale de la figure. C'est ce que n'a pas vu l'auteur du bronze Vischer : il a maladroitement supprimé le chiton et grossi le bélier, tout en conservant au personnage l'attitude verticale : aussi, rien de moins équilibré et de moins naturel que sa figure.

Le style et la technique des bronzes diffèrent selon qu'il s'agit d'œuvres de grand style ou de figurines. Le travail des grands

bronzes exclut l'à peu près, le vague, la mollesse; il vise à la sévérité, à la netteté des lignes, à la fermeté, à l'ampleur du modelé. La figure humaine nue, ou forte et osseuse, pour permettre de larges et solides méplats et de robustes contours, — ou fine et nerveuse, pour montrer la sveltesse et la désinvolture des membres et la délicatesse des attaches, — tel est le motif qui convient surtout à cet art. Il ne s'accommode nullement des draperies légères, aux plis fins et souples; il lui faut des surfaces nettes et polies : quant aux surfaces laineuses et crépues, dont le rendu exige une exécution sommaire, indicative et même un peu négligée, s'il les traite, c'est en les transformant, en les soumettant à une précision qui leur ôte tout naturel et toute vie. C'est ce qui explique que le type criophore ne pouvait être convenablement traité dans un bronze de grand format : le bélier, avec ses membres flasques et sa toison, n'est pas fait pour être représenté à l'aide du métal. Les bronzes de Naples, qui représentent des animaux, représentent soit des chevaux, soit des taureaux, soit surtout des chevreuils, tous animaux au poil ras, à la forte musculature, ou aux membres déliés, fins et nerveux. De nos jours, Barye aimait particulièrement à modeler des fauves, des panthères, dont la peau lisse, le corps arrondi, aux courbes longues et fermes, sont très propres à être coulés en métal. Même dans nos figurines, le bélier est ordinairement remplacé par la chèvre, dont le poil gros, à longues mèches tombantes, faciles à figurer par de profondes rainures parallèles, les membres forts et anguleux fournissent un excellent motif au bronze. Quant à la facilité que donne le métal pour la représentation des attitudes plus libres et plus dégagées, les sculpteurs en ont souvent profité, et même abusé, par exemple dans la figure du jeune Pan publié par Clarac (1), où la panthère se dresse sur l'épaule du personnage dans un mouvement plus hardi que juste et naturel.

L'art des petits bronzes opère dans de tout autres conditions. Nous ne parlons pas de ces petits bronzes de grand style qui ne sont que des réductions d'œuvres importantes, comme l'Hercule combattant d'Onatas, de la collection Oppermann ou le Narcisse de Naples : il ne s'agit présentement que de véritables figurines. Ici, les négligences, les indications sommaires, les bavochures même peuvent présenter quelque agrément. Cela tient à une raison générale : tout artiste qui travaille en petit doit sacrifier une foule de détails pour rendre plus nettement les traits essentiels,

(1) Pl. 726 H, 1771 I.

les seuls que, dans un objet de faibles dimensions, l'œil peut apercevoir sur-le-champ et sans fatigue. Prenons, par exemple, le petit Silène ægophore de la collection Dutuit, le modèle du genre; nous y voyons clairement comment la même matière arrive à rendre des effets tout différents, suivant qu'elle est travaillée dans tel ou tel format. La barbe du Silène est soyeuse, à boucles fines et presque laineuses, les membres du bélier sont tendres et souples, les yeux sont petits, le vêtement tombe en plis mous et arrondis, les jambes sont deux moignons à peine ébauchés et complètent admirablement tout cet ensemble si finement et si lestement traité : pas un de ces traits qui puisse convenir à un bronze de grande ou de moyenne dimension.

Mais il est aussi des caractères qui tiennent moins au format d'une œuvre qu'à la matière dont elle est faite. Les petits bronzes ont, par rapport aux petites terres-cuites, alors même qu'ils traitent des sujets analogues et dans le même esprit de charge, des qualités propres. L'argile, dans ce format, a ceci de commun avec le bronze qu'elle commande une exécution sommaire, indicative : mais celui-ci, par sa ductilité et sa ténacité, permet l'indication de détails beaucoup plus fins, plus ténus, plus précieux ; celle-là, en revanche, grasse et élastique, donne un modelé d'une souplesse et d'un moelleux inimitables. On saisit pleinement ces différences si on rapproche les petits Hermès de Tanagra des petits Silènes criophores. En résumé, dans les figurines de bronze l'artiste peut faire voir plus de délicatesse, de légèreté et d'esprit, l'argile a plus de fraîcheur, de grâce et de jeunesse : rien ne peut rendre, comme l'argile, les contours peu sévères, les formes potelées, la peau souple et luisante des enfants, Hermès ou Éros de toute sorte.

Les terres-cuites, comme les petits bronzes, appartiennent à deux classes : les unes sont des réductions d'œuvres de grand style, réductions transformées et adaptées : nous avons assez parlé de ces transformations pour nous dispenser d'y revenir. Les autres, d'époque plus récente, dérivations encore plus éloignées du type primitif, se distinguent par la tendance nettement accusée vers la figure de genre, ou par l'intention comique : tels sont les Hermès enfants, les acteurs et les pâtres criophores, n°s 26, 33, 34 : nous avons vu en quoi ils diffèrent de leurs analogues en bronze. Ajoutons quelques remarques générales. L'argile admet, — nous en jugeons par ces exemples, — une familiarité plus grande, de la trivialité même et une bouffonnerie plus accentuée. C'est une matière de peu de valeur. Un bronze vaut toujours as-

sez pour ne pouvoir être acquis que par un amateur : une terre-cuite se vend à vil prix. S'adressant au peuple, il est naturel qu'elle revête une expression moins noble. Les terres-cuites seules nous donnent une idée de ce qu'était chez les anciens l'imagerie populaire à bon marché : là est l'intérêt de ces productions d'ailleurs peu soignées, coulées dans un moule très imparfait et non retouchées à l'ébauchoir. De plus, l'argile est aisée à modeler : dans le temps qui suffit à donner bon air à une figurine de terre, on pourrait à peine dégrossir une pièce de bois ou couler le moindre objet en bronze : autre raison de la popularité des terres-cuites. Mais, en même temps, le bronze comme le bois, par cela même qu'ils résistent, imposent un travail patient, une intention précise, arrêtée : l'argile reçoit instantanément et garde docilement l'empreinte du coup de pouce, se prête aux caprices, aux fantaisies du modeleur, traduit admirablement la soudaineté de ses impressions, tous les soubresauts, tous les écarts de sa verve : c'est la vraie matière de la caricature plastique.

Telle est, dans ses traits essentiels, l'histoire des figures criophores grecques. Une fois le type classique de ces représentations fixé par Calamis, nous avons vu comment les différents arts l'ont repris et traité à leur façon, en le modifiant dans sa symbolique et dans son style, suivant leurs moyens techniques, leurs caractères et leurs tendances propres. Il a été rajeuni, individualisé, poussé à la charge, et s'est ainsi rapproché insensiblement de la figure réaliste et du sujet de genre, sans qu'on puisse affirmer qu'il ait jamais perdu tout caractère religieux et toute signification symbolique. Chemin faisant, il a rencontré certaines représentations, présentant avec lui des analogies, qu'il a modifiées et qui l'ont modifié, par voie d'échange : Silène, à l'exemple d'Hermès, a chargé le bélier sur ses épaules : puis, par suite de cette substitution du principal personnage, le bouc et le chevreau ont pu remplacer le bélier. Nous aurons à constater encore d'autres transformations et déformations du type criophore, — jusqu'au jour où il semble, tout à coup, reparaître dans l'art chrétien primitif et reprendre une signification symbolique, un caractère religieux plus tranchés, plus vivaces que jamais. Mais comment s'est fait ce passage d'une civilisation dans une autre? Y a-t-il eu vraiment passage et transmission? Le Bon Pasteur a-t-il pour antécédent, et pour antécédent exclusif, direct, le type criophore classique? L'étude des monuments de l'époque romaine doit nous fournir le dernier et le plus indispensable élément de notre réponse à cette question.

II

L'ÉPOQUE ROMAINE

I. — CATALOGUE MÉTHODIQUE.

A. — Monument connu par une inscription.

1. — Criophore connu par une inscription, — *Corpus inscript. græc.*, nº 6272, — trouvée à Rome, à Saint-Laurent in Lucina, et dont voici le texte :

Εἰσοράᾳς δ[ε]ίκηλον, ὅπως περὶ νῶτον ἀείρας
χριὸν ἀεξίκεριον ἔμπνοον ἀχθοφορεῖ
Πάτρων Νέου.

B. — Marbres.

2. — Berger criophore. Musée de Florence.

Berger barbu, aux oreilles pointues et placées très haut, coiffé d'un chapeau rond, vêtu d'une peau de mouton ou de chèvre, portant sur l'épaule gauche une chèvre et tenant dans la main droite une *mulctra.*

Gori, *Stat. Mus. Flor.*, tab. 61.
Spence, *Polymetis*, pl. 35, 11.
Barbault, *Les plus beaux monuments...*, pl. 57.

3. — Idem. Musée du Vatican.

Barbu, un peu chauve, vêtu d'une nébride attachée sur l'épaule droite et serrée à la taille par une ceinture. Il tient un *pedum* dans la main droite et porte un bélier sur le bras gauche.

Visconti, *Mus. Pio Clem.*, III, tav. 33.
Clarac, pl. 742, 1790.

4. — Berger criophore. Musée de l'Ermitage.

Imberbe, chauve, vêtu d'une nébride attachée sur l'épaule gauche et serrée à la taille par une ceinture. Il porte des colombes dans une besace passée en sautoir sur son épaule droite et qu'il soutient de la main gauche, pendant que de la main droite il tient le bélier suspendu contre sa cuisse.

Clarac, pl. 742, n° 1793.

5. — Enfant criophore sortant du feuillage d'un cyprès. Bas-relief de l'autel du Musée du Capitole à double inscription, latine et palmyrénienne ; face postérieure de l'autel. La face antérieure représente un buste radié supporté par un aigle.

Mus. Capit., IV, p. 77.
Lajard, *Mém. de l'Acad. des inscr.*, nouvelle série, XX, 2e partie, pl. 1, n° 2.
Monumenti, IV, pl. 38, n° 11.

C. — Bronzes.

N. — Nous donnons ici les bronzes qui, non seulement sont de fabrication récente, mais qui, de plus, se séparent nettement de l'art grec par la signification et par le style.

6. — Berger, ou Aristée criophore. Trouvé à Tarragone en 1852. Musée du Louvre.

« Aristée debout, coiffé d'un bonnet conique, chaussé de bottines, vêtu d'un manteau, portant sur son cou un bélier dont il tient les quatre pieds dans ses mains. — Base quadrilatère antique. »

De Longpérier, *Notice*, n° 499.
Daremberg et Saglio, *Dict. des antiq.*, Aristæus avec figure.

7. — Enfant criophore. Trouvé à Rimat, près de Saïda (Sidon). Cabinet de Médailles, collection de Luynes.

Nu, la jambe droite posée en avant ; il porte le bélier sur ses épaules, tenant de la main gauche les pattes de devant et de la droite celles de derrière. Style très lourd.

Lajard, *Mém. de l'Ac. des inscr.*, nouvelle série, XX, 2e p., p. 27 et suiv., pl. IV, 1.

D. — Terres-cuites.

8. — Berger ægophore. Trouvé à Kertch, en 1868, dans le remblai de la montagne de Mithridate. Musée de l'Ermitage.

Jeune homme vêtu d'une double tunique, aux longs cheveux retenus par un bandeau, portant sur les deux épaules un bouc également orné d'un bandeau.

Compte rendu de l'Acad. de S.-Pét., 1869, p. 28, note 5, p. XVI, p. 36, et Atlas, 1870-71, pl. V, 4.

9. — Berger criophore. Provenant de l'Italie méridionale. Collection de Janzé.

Ephèbe imberbe, tête nue, chaussé d'endromides, avec une ample *chlæna* laissant le devant du corps à découvert et descendant sur les côtés jusqu'au-dessous des genoux. Les pattes du bélier sont attachées. Les bras de l'éphèbe sont libres; la main gauche tient une bourse, la droite est étendue en avant avec le geste d'un homme qui parle à un autre.

De Chanot, *Gaz. arch.*, IV, p. 163.
De Witte, *Choix de t.-c. de la coll. de Janzé*, pl. III, nº 2.

10. — Berger criophore. Provenant d'Amrith (Marathos), côte de Syrie. Collection Gréau.

Simple pâtre dans le costume de sa profession portant un chevreau sur ses épaules.

Gaz. arch., IV, p. 104, n. 2.

11. — Enfant criophore. Provenant de Myrina. Musée de l'Ecole française d'Athènes.

Probablement coiffé d'un apex, vêtu d'une draperie enroulée autour de la taille et retombant sur les jambes.
Inédit. (Voir notre dessin p. 60).

E. — Pierres gravées.

12. — Hermès portant une tête de bélier. Musée de Florence.

Le dieu, jeune, imberbe, coiffé du pétase ailé, sans talonnières, nu, une légère draperie jetée sur l'épaule et le bras gauche, tient dans la main gauche un caducée ailé et dans la main droite, qui

est tendue en avant, une tête de bélier. Le corps est vu de trois quarts, la tête, tournée vers la gauche, de profil. La jambe gauche est tendue; la jambe droite, fléchie, repose sur un vase renversé, près duquel poussent des épis de froment.

Mongez, *Gal. de Flor.*, I, pl. 18.
Beulé, *Rev. arch.*, V, p. 364, pl. 8, fig. 5.

13. — Hermès portant une tête de bélier. Collection Devonshire.

Le dieu, vu de profil, la tête de face, s'avance vers la droite. Il est jeune, imberbe, vêtu seulement d'une légère chlamyde attachée sur l'épaule gauche et qui laisse à découvert tout le côté droit. La main droite tient un caducée, la main gauche porte une tête de bélier sur une patère. Ni pétase ailé, ni talonnières. Signé ΔΙΟϹΚΟΥΡΙΔΟΥ.

Winckelmann, *Hist. de l'Art*, II, p. 354.
Beulé, *Rev. arch.*, V, p. 364, note 3; pl. VIII, 4.

N. — Une copie sur cornaline pâle se trouve dans la collection du comte de Carlisle.

Raspe, 2312.
Natter, pl. 28 (Ex Beulé, *loc. cit.*).

14. — Idem.

Debout et de profil, tourné vers la droite, la jambe gauche fléchie, la jambe droite tendue et supportant le poids du corps, jeune, imberbe, un léger manteau passé devant le cou et retombant par derrière en deux longs pans pointus. Ni pétase ailé, ni talonnières. Le bras gauche repose sur une colonne, et la main porte une tête de bélier sur une patère; la main droite tient un couteau.

Lippert, *Dact. scrin.*, III, 1, 124.
Wieseler, *Denkm.*, II, XXIX, n° 321.

15. — Hermès portant une tête de bélier. Cabinet de Stosch.

Hermès debout, appuyé contre une colonne, tenant de la main droite une simple baguette et de la gauche une tête de bélier

Winckelmann, *Catalogue du cabinet Stosch*, 400.

16. — Même sujet.

Winckelmann, *loc. cit.*, 401.

17. — Hermès « en face, assis sur un rocher, tenant de la main droite le caducée et de la gauche une tête de bélier. »

Winckelmann, *loc. cit.*, 402.

18. — Hermès criophore. Cabinet de l'Académie de Crotone.

Flangini, *Argon. de Apoll.*, Prodr., I, 434.

19. — Hermès criophore. Type de Calamis.

Müller, *Camées du Musée Thornvaldsen*, 1259.

20. — Hermès criophore. Type d'Onatas.

Id., *ibid.*, 1151.

21. — Id., ibid.

Id., *ibid.*, 1150.

F. — Sarcophages.

22. — Berger ægophore. A Rome.

Bullettino, 1830, p. 100.

23. — Idem. A Tortone.

Mabillon, *Mus. ital.*, I, p. 1, p. 223.
Bullettino, 1830, p. 100.

24. — Berger criophore (ou bon pasteur). Origine douteuse.

Münster, *Sib.*, I, 84, taf. 3, 62.
Cf. deux analogues cités par Stephani, *C. R.*, 1869, p. 29, n. 1, *b*, *c*.

25. — Berger (non criophore). Couvercle d'un sarcophage du musée Britannique.

Troupeau de chèvres et de bœufs surveillé par deux bergers, l'un jeune et l'autre vieux, en costume pastoral.

G. — Peintures murales.

26. — Figure criophore dans une procession.

Cortège se rendant au temple de la Vénus physique. Un jeune homme porte le bélier sur ses épaules.

Scavi di Pompei, I, p. 189-90, tav. VI.

27. — Figure criophore dans un sacrifice. Au Palatin, à Rome. Jeune esclave portant le bélier.

Wœrmann, *Gesch. der Malerei*, p. 116, fig. 30.

28. — Aristée (?) nu, un léger manteau jeté sur le bras droit, tenant un *pedum* dans sa main gauche (1) et dans sa main droite les pieds d'une chèvre posée sur ses épaules. Il est placé entre les quatre figures allégoriques de saisons. (Tombeau des Nasons; temps des Antonins).

Bellori, *Pitt. ant. del sepolcro de' Nasoni*, tab. XXII, p. 58.
Creuzer-Guigniaut, pl. CCLIX, 910.

29. — Berger criophore, portant le bélier sur ses épaules.

Pitture d'Ercolano, VII, tab. 56.

30. — Figure criophore.

Pitt. d'Erc., V, p. 249.
Bartoli, *Sep. de Nas.*, tab. 2.

31. — Idem.

D'Agincourt, *Denkm. der Malerei*, taf. 5, 10.

32. — Deux jeunes bergers gardant des brebis. Détail d'une frise peinte découverte en 1875 dans un *columbarium* de la Porta Maggiore. Peut-être du premier siècle.

Th. Roller, *Les Catacombes*, I, p. 275, pl. L *bis* (supplémentaire), fig. 2.

(1) Si la figure n'est pas retournée, comne il arrive souvent dans les gravures de cette époque.

II. — DES DIFFÉRENTS TYPES CRIOPHORES A L'ÉPOQUE GRÉCO-ROMAINE.

A l'époque où nous sommes parvenu, l'unité du type criophore est brisée. Il s'agit, moins dès lors de suivre un même sujet à travers ses transformations successives, que de saisir, entre des monuments souvent fort dissemblables par l'inspiration et le sens, malgré quelques analogies extérieures, les rapports vrais, certains, — ou de constater l'absence complète de rapports. L'ordre que nous adoptons dans cette revue était tout tracé d'avance : nous passerons naturellement des imitations les plus immédiates du type traditionnel à ses dérivations les plus éloignées, et, s'il nous arrive de rencontrer des œuvres qui en soient indépendantes, nous ne chercherons point, par un vain désir de simplification et d'unité, à établir des rapprochements artificiels.

Nous avons vu que les Romains, comme l'attestent Cicéron, Pline et Quintilien, avaient un goût très vif pour les œuvres de Calamis et de Myron. Les plus riches parmi eux achetaient des originaux; les autres se contentaient de copies. La représentation de l'Hermès criophore semble avoir été non seulement recherchée par les amateurs à titre d'œuvre ancienne et importante de l'art grec, mais encore honorée par des fidèles qui avaient recueilli le culte et la légende du dieu tanagréen (1). En religion comme en art, les Romains s'étaient faits les héritiers des Grecs, de la mythologie de la Grèce, de ses fables, de ses rites comme de ses créations plastiques. Ce goût pour l'archaïsme alla toujours grandissant, surtout sous les Antonins et sous Hadrien, prince lettré, artiste et archéologue. De plus, la politique romaine traditionnelle, que ces empereurs doux et intelligents se gardèrent bien de modifier, avait respecté de tout temps les croyances, les religions des peuples conquis et jusqu'aux légendes particulières de chaque ville. Telle est la double raison pour

(1) Cf. inscription 6272 du *Corp. inscr. græc.*, n° 1 de notre Catalogue.

laquelle nous voyons les monnaies d'Egine et de Tanagra frappées sous les Antonins (1) porter sur la face l'effigie d'un empereur ou d'une impératrice, et sur le revers une figure qui rappelle à la fois un culte local et une œuvre importante de l'art grec primitif.

Les pierres gravées qui nous sont parvenues, — sauf notre nº 19, — ont un autre sens et d'autres origines : et c'est ici que nous commençons à nous séparer du type criophore traditionnel, dont le type représenté sur les camées n'est nullement une abréviation, comme on pourrait le croire au premier abord.

Hermès est le sacrificateur par excellence, fonction tout naturellement dérivée de sa fonction plus générale d'intermédiaire entre la divinité et les hommes et de sa qualité d'inventeur du feu (2). On le voit, dans l'hymne homérique (3), immoler deux génisses et en partager les chairs en douze portions pour les douze grands dieux. Certains monuments le représentent élevant d'une main une patère pour les libations et de l'autre main tenant un bélier par les cornes (4). Sur la pierre gravée nº 14, il tient de la main droite un couteau et de la main gauche une tête de bélier sur une patère. La représentation de la tête coupée de la victime est d'ailleurs très fréquente dans les scènes de sacrifices (5). Toutes ces analogies ne laissent aucun doute sur le sens du criophore de nos pierres gravées. Nous devons rappeler aussi les patères dont le disque représente divers attributs d'Hermès et dont le manche a la forme d'un criophore, auquel on ne peut songer à attribuer, dans la circonstance, un caractère pastoral (6).

Avec les monuments qui suivent, nous nous écartons non seulement de l'Hermès criophore, mais d'Hermès lui-même. La plupart des œuvres asiatiques, africaines, romaines qui représentent des personnages criophores ont été inspirées par d'autres légendes, souvent même par le goût de la réalité, par cet amour de la vie champêtre et des scènes pastorales, que tant de poètes, depuis Théocrite jusqu'à Virgile, avaient contribué à répandre, et dont l'art de ce temps nous offre tant de témoignages. Alors vraiment apparaissent les figures de genre proprement dites, comme il est

(1) Cf. Catalogue de la première partie, nºˢ 39 et suiv.
(2) *Hymnes homér. à Mercure*, v. 107 et suiv.
(3) V. 107 et suiv.
(4) Wieseler, *Denckm.*, II, XXIX, 320.
(5) *Id.*, XXX, 337; XLIX, 613.
(6) Voir plus haut, p. 9.

naturel à une époque et chez un peuple où l'art, n'étant plus, comme en Grèce, l'expression originale, spontanée des idées et des croyances de la race, ne se confondait plus avec la religion. Toutefois, à l'origine, le goût de la nature et de la vie rustique ne se sépare point brusquement du goût des légendes mythologiques. Dans les idylles des poètes comme dans les fresques des décorateurs, dans les églogues de Théocrite et de Virgile comme dans les peintures d'Herculanum et de Pompéi, le paysage est encore divin, ou du moins tout imprégné de mythologie. Les premiers bergers qu'on met en scène, c'est Apollon, c'est Pâris, c'est Aristée, c'est Polyphème, c'est Daphnis, ou un ami de Daphnis. Mais bientôt, insensiblement, le paysage, en peinture comme en poésie, arrive à renfermer une moindre part de mythologie et une plus grande part de réalité. Autour des bergers divins, on nous avait d'abord montré des bergers qui n'étaient que des bergers : on nous montre maintenant ceux-ci tout seuls. Vient un moment où l'artiste ne craint pas de tailler dans le marbre, dans cette matière que la Grèce, presque jusqu'au dernier jour, avait respectée au point de ne vouloir lui faire exprimer que l'image des dieux, un paysan, un chasseur, un pêcheur, un simple pâtre (1).

Quelques-unes de ces figures de bergers sont peut-être des représentations de divinités. Parmi les criophores de l'époque romaine, marbres, reliefs de sarcophages, bronzes ou terres-cuites, il doit se trouver des Aristées; mais comment les distinguer? L'histoire des représentations de ce personnage est fort obscure : on ne peut se flatter d'arriver à une attribution certaine, en l'absence d'attributs constants et précis. Ce qu'il y a de sûr, c'est que la légende de ce personnage s'était de bonne heure répandue en Cyrénaïque, en Sicile, en Sardaigne, et que l'églogue l'avait rendu très populaire à Rome vers l'époque d'Auguste. Quand donc nous rencontrons dans un de ces pays, ou en Italie à l'époque impériale, un monument figurant un jeune homme en costume pastoral, il est à présumer que c'est un Aristée; mais ce n'est là qu'une présomption qu'il nous paraît impossible de changer en certitude. Nous ignorons la date précise à laquelle l'art hellénistique a commencé à produire des figures de genre. Quant à nier l'existence de ces figures, on ne peut y songer. Le chasseur du

(1) Clarac, pl. 736, 1788; pl. 740, 1787; pl. 741 et 742, 1772, 1784, 1794, 1790, 1786, 1793.

musée de Naples (1), celui du musée du Capitole (2) et vingt autres statues, paysans et bergers de tout âge, sont, bien évidemment, de simples chasseurs, de simples paysans et de simples pâtres. Notre criophore de l'Ermitage (3), celui du musée Pio-Clementino (4), celui de Florence (5) sont d'un âge qui ne permet pas de les prendre pour des Aristées : leur attitude n'a d'ailleurs rien de commun avec le type criophore classique. Au contraire, cette attitude a été conservée dans la terre-cuite de M. de Janzé, dans le berger d'Amrith et dans celui de Kertch : il y a là sans doute une réminiscence du type traditionnel. Mais rien n'autorise la dénomination d'Hermès, et celle d'Aristée serait encore très hypothétique. Voici comment nous expliquons la naissance de ces figures.

Nous avons dit que le goût de la pastorale s'était rapidement développé dès l'époque des successeurs d'Alexandre. Dans Apollonius, l'épopée déjà tourne à l'idylle; l'églogue règne en maîtresse avec Théocrite, Moschus et le Smyrnéen Bion. L'art avait suivi la littérature : la peinture campanienne, issue de la peinture alexandrine, traite avec une prédilection marqué le paysage mythologique et galant. On représente d'abord des dieux pasteurs, puis des demi-dieux, puis des bergers illustres, puis des bergers quelconques. Parmi les artistes qui alors modelèrent des bergers criophores, les uns paraissent n'avoir songé qu'à traiter un sujet pastoral; s'ils ont mis un bélier dans les bras de leurs personnages, c'est en imitation de la vie réelle, et l'attitude, la physionomie de ces personnages n'autorisent d'ailleurs aucun rapprochement avec le type grec. Les autres, au contraire, semblent avoir copié l'attitude traditionnelle : ils auraient, dans ce cas, remplacé les Satyres et les Faunes par un berger, comme on avait auparavant remplacé Hermès par les Satyres : ils auraient tourné le type criophore en pastorale, comme, avant eux, on l'avait tourné en charge. Enfin, ils auraient obéi à deux inspirations, opéré une synthèse de la tradition grecque des criophores et de l'art bucolique et pastoral de leur temps.

Mais retenons bien que, dans la plupart des monuments de ce genre, il faut voir exclusivement l'influence de l'art contemporain.

(1) Clarac, pl. 736, 1788.
(2) *Id.*, pl. 750, 1787.
(3) *Id.*, pl. 742, 1793.
(4) *Id.*, pl. 742, 1790.
(5) Gori, *Stat. Mer. Flor.*, tab. 61.

C'est surtout la peinture qui nous permet de saisir l'origine et de suivre le développement des représentations pastorales. Dès l'époque primitive, nous avons vu que les dieux pasteurs avaient été représentés en bergers : le type criophore est un exemple de ces représentations. Ailleurs, ce sont d'autres attributs qui rappellent le caractère et les fonctions des divinités pastorales. Un petit bronze archaïque de la collection Oppermann nous montre Hermès jouant de la syrinx (1). Sur un vase de Volci, Hermès est représenté avec le caducée et aussi avec la cibise et la syrinx (2); sur un autre vase de Volci, il est au milieu des Muses et porte également la cibise et la syrinx (3). Quand la littérature, obéissant elle-même aux aspirations d'une époque de décadence, lassée et blasée, vers les paisibles jouissances de la vie champêtre, eut répandu le goût de l'églogue, la peinture se ressouvint de ces premières ébauches. Tous les dieux, tous les personnages fabuleux dont la légende autorisait la moindre allusion bucolique, reçurent les attributs pastoraux : à la cibise, à la syrinx, on joignit le *pedum*, les endromides, les guêtres, et successivement toutes les parties du costume et de l'équipement des pâtres. Les peintures décoratives, en particulier, n'étant d'ordinaire que les illustrations du texte des poètes bucoliques, de Théocrite, de Léonidas de Tarente, de Rhiones, d'Anytas, d'Alexandre l'Étolien, reproduisent toutes les scènes que l'églogue a rendues célèbres : Apollon chez Admète (4), les aventures de Polyphème et de Galathée (5), Pâris sur l'Ida (6), Pâris et Œnone (7). Tantôt c'est le personnage divin lui-même qui est vêtu en berger : on voit Pâris (8) et toute une multitude d'Éros avec la syrinx et le *pedum* (9). D'autres fois, dans un paysage divin, au milieu d'une scène mythologique, parfois même dans une scène qui n'est d'ailleurs rien moins que pastorale, on aperçoit, au second plan ou mêlé aux autres personnages, un pâtre avec son troupeau (10). Il est rare que l'élément mythologique disparaisse tout à fait, — ce qui est au contraire assez

(1) De Witte, *Rev. arch.*, 1873 (t. 25), p. 149.
(2) Cat. de la Coll. Beugnot, 48.
(3) Cat. Durand, 65.
(4) Helbig, *Wandgemälde*, 220.
(5) *Id.*, 1042.
(6) *Id.*, 1279.
(7) *Id.*, 1280.
(8) *Id.*, 1281.
(9) *Id.*, 719-723.
(10) *Id.*, 1182. — *Mus. Borb.*, XII, 48.

fréquent, comme nous l'avons vu, dans les œuvres plastiques. On trouve cependant des exemples de peintures purement pastorales : telle est la scène représentée sur la frise du *columbarium* de la porte Majeure, découvert en 1875 (1).

C'est dans cet ordre d'inspiration qu'il faut chercher l'origine de la plupart des criophores romains, et non dans la tradition de l'Hermès au bélier. De même, les figures de jeunes esclaves que certaines fresques nous montrent portant le bélier dans les sacrifices (nos 26, 27), sont indépendants de cette tradition. Nous aurons bientôt à revenir sur les peintures murales de l'époque romaine, et en particulier sur les représentations pastorales : nous en verrons toute la technique et tous les éléments passer dans un art nouveau, et donner lieu à des rapprochements dont l'intérêt ne nous permettra pas de regretter les quelques détails que nous avons donnés sur cette branche de l'art italo-grec.

Il nous reste à dire un mot de certaines figures criophores qui, par la symbolique autant que par le style, s'écartent beaucoup de tout ce que nous avons étudié jusqu'ici : ce sont les enfants criophores de l'art oriental à l'époque romaine. On en connaissait deux jusqu'à présent : celui de Rimat (2) et celui de l'autel du Capitole (3) : notre figurine de Myrina est le troisième (4). Il présente une analogie évidente avec les deux autres : il est comme eux un produit de l'art hellénico-asiatique : ni par la date ni par la provenance, il ne s'écarte beaucoup du bronze de Rimat. Il

(1) Th. Roller, *Les Catacombes*, I, pl. L *bis*, 2.
(2) N° 7.
(3) N° 5.
(4) Cf. le dessin ci-joint.



nous permet d'affirmer l'existence d'une classe de criophores propres à une époque et à une région déterminées, et qui devaient en exprimer quelque croyance, quelque légende favorite. Mais quelle est cette légende, cette croyance, et quel est, en fin de compte, cet enfant mystérieux ? M. F. Lenormant voit en lui l'enfant divin des *Philosophumena*, emblème du jeune Soleil printanier « pasteur des astres, » équivalent, ou peut-être synthèse du Doumouzi chaldéen, de l'Adonis syrien et de l'Attis phrygien. Il n'est pas de notre compétence de discuter en détail cette affirmation complexe. Nous pouvons seulement, en ce qui concerne notre figurine, apporter quelques éléments d'information, qui ont leur importance. Sur le sommet de la tête de l'enfant de Myrina on constate une petite cassure, qui semble bien avoir pour origine la chute d'un petit appendice, d'un *apex*, — justement l'*apex* qui caractérise Attis dans les monuments de l'art phrygien. On objectera que cet enfant est bien jeune pour être un Attis : mais nous avons, parmi les terres-cuites provenant de Myrina, des figurines que toutes les parties de leur costume désignent comme des Attis et qui sont aussi des enfants (1). Au reste, M. Lenormant, dans l'article déjà cité, rappelle qu'aux processions de Megalesia on portait un pin avec un simulacre d'Attis enfant, suspendu dans ses rameaux (2). C'est ce que l'on voit dans l'autel du Capitole : seulement le pin y est remplacé par son succédané naturel, le cyprès. Maintenant, pourquoi représenter Attis en criophore? D'abord, parce qu'il avait, selon la légende, mené la vie de berger : dans Théocrite, il est désigné par l'épithète de βωκόλος (3). De plus, il était l'emblème du soleil et, à ce titre, il est devenu, comme ses analogues, aux yeux des Orientaux, le pasteur symbolique des astres (4). La conclusion qui se dégage de tout ceci, c'est que les trois enfants criophores en question ont entre eux la

(1) Les représentations de dieux enfants sont très fréquentes en Phrygie comme à Tarse, et les dieux le plus souvent représentés sont précisément les héros des légendes populaires propres à l'Orient, comme Attis ou Dionysos. « A Tarse, plus que partout ailleurs, les mille petites idoles façonnées par la main des potiers représentent surtout les grands cultes populaires et en quelque sorte universels de l'antiquité païenne, les cultes enthousiastes et orgiastiques d'origine orientale... » L. Heuzey, *Gaz. des Beaux-Arts*. 1er nov. 1876, p. 403.

(2) *Gaz. arch.*, IV, p, 165.

(3) *Idyll.*, XX, 40.

(4) Cf. Attis en berger, avec la syrinx et le *pedum*, assis sur un bélier. Wieseler, *Denckm.*, II, LXIII, 812.

plus étroite analogie, qu'ils représentent bien réelllement Attis, ou quelque autre divinité solaire équivalente, et qu'ils ont une signification allégorique et parabolique, tout à fait contraire aux habitudes du symbolisme grec, mais entièrement conforme aux coutumes orientales et à l'esprit que nous allons voir régner dans la symbolique chrétienne.

III

L'ART CHRÉTIEN

Il ne s'agit point ici d'entreprendre à nouveau une étude sur le Bon Pasteur : cette étude a été faite de façon à nous dispenser d'y revenir (1). Il est cependant une question qui nous paraît être encore pendante, — celle des rapports du type criophore chrétien avec les criophores païens. Nous croyons que l'examen attentif, et aussi complet que possible, de ces derniers monuments, nous a mis en état de résoudre plus nettement un problème que peut-être on n'avait pas assez cherché jusqu'ici à connaître dans son double élément et sous son double aspect. Il nous semble que, jusqu'ici, les archéologues s'étaient partagés en deux classes : les érudits au courant de l'antiquité païenne, qui, comme il est naturel, étaient surtout frappés des traits de paganisme que présentent les peintures chrétiennes, — et les archéologues chrétiens, qui ne voyaient presque dans ces peintures que ce qu'elles ont de vraiment nouveau. Ceux-ci défendaient l'originalité des artistes chrétiens, ceux-là les considéraient comme de simples copistes. Les auteurs même qui essayaient de se tenir dans un juste milieu n'ont pas pris la peine de préciser leur opinion, de faire avec netteté, dans les œuvres qu'ils ont étudiées, la part de l'imitation et celle de l'invention. Au fond, chacun peut se flatter d'avoir exprimé une fraction de la vérité totale; au fond, tout le monde a raison. Mais il reste, sans doute, à résoudre les contradictions apparentes, à accorder ces vérités entre elles, à dégager par l'observation une théorie assez large, assez souple pour n'exclure aucun fait bien démontré, assez ordonnée pour montrer chaque fait à sa place, dans son véritable jour, l'empêcher d'empiéter hors de son do-

(1) L'abbé Martigny, *Etude arch. sur l'Agneau et le Bon Pasteur.*

maine et de faire ombre à ses voisins, — ce qui revient peut-être à remplacer partout les théories par les faits.

Les études précédentes nous ont déjà appris une première vérité générale d'une haute importance, qui nous permet d'éviter une erreur de fond, dont n'ont pas su se garder tous ceux qui ont traité la question qui nous occupe. Beaucoup ont cru qu'il s'agissait ici d'un débat à régler entre l'Hermès criophore et le Bon Pasteur : ç'a été, en particulier, le fort de Raoul-Rochette. D'autres savants ont fait remarquer qu'il n'y avait pas seulement dans l'art païen des Hermès, mais plusieurs sortes de divinités et de personnages criophores, tous ces Satyres, ces Pans, ces bergers que nous avons passés en revue. Cette thèse est encore singulièrement étroite, si on la compare à la complexité des faits. Nous avons, au cours de cette étude, constaté bien des fois, et nous allons constater une fois de plus, cette vérité essentielle : — qu'un type figuré, aux époques récentes et chez un peuple qui ne possède point d'art spontané, original, et, pour ainsi dire, autochtone, a presque toujours plusieurs antécédents ; qu'il est la synthèse de deux ou de plusieurs types antérieurs, synthèse dans laquelle une intention, une idée nouvelle vient donner de l'unité à ces éléments de provenance diverse. Au lieu donc de chercher à rattacher systématiquement un type déterminé à un autre type déterminé, il faut admettre que ce type a subi plusieurs influences : seulement, on doit et on peut s'attacher à déterminer, d'abord, laquelle parmi ces influences a agi plus largement et plus immédiatement sur lui, et puis à faire à chacune des influences secondaires qu'il a subies sa juste part.

Pour arriver à marquer au mieux ces différences, replaçons-nous par la pensée à l'époque et dans les conditions même où ont travaillé les premiers artistes chrétiens ou travaillant pour des chrétiens. Le premier siècle ne nous est pas connu. Au commencement du second siècle, nous rencontrons des peintures du cimetière de Domitille, du cimetière de Priscille et des cryptes de Lucine au cimetière de Caliste. Dès ce moment, un premier fait, singulièrement net et frappant, doit être noté : *la peinture chrétienne a précédé la sculpture chrétienne.* Cette dernière n'apparaît que plus tard, au troisième siècle, semble-t-il, et n'a jamais pris, à beaucoup près, le même développement. De ce premier fait se dégage une première conclusion évidente et qu'il importe de bien mettre en relief : *la transition de l'art païen à l'art chrétien s'est faite par la peinture.* C'est donc dans la peinture qu'il faut d'abord et surtout l'étudier.

Les plus anciennes fresques représentant le Bon Pasteur sont celles du cimetière de Domitille. Elles appartiennent au commencement du deuxième et peut-être à la fin du premier siècle. Dans le *cubiculum* de S. Nérée, on voit un Bon Pasteur au centre du plafond (1), et un autre au sommet de la voussure de l'*arcosolium* de gauche (2). Sans parler du paysage qui entoure cette dernière figure, et qui est du meilleur style pompéien, la figure elle-même ne présente pas un détail qu'on ne puisse retrouver cent fois dans les fresques campaniennes. La tunique à l'exomide dont elle est vêtue est portée, dans les peintures de Pompéi, par Pâris (3) et par une foule d'autres personnages. Les bottines ou endromides sont la chaussure ordinaire des Faunes, des chasseurs, des paysans, des bergers (4), des bacchantes (5). Une fresque nous montre Argus gardant Io, vêtu en berger et chaussé aussi d'endromides : en même temps il tient un *pedum*, et Mercure lui tend la syrinx. La syrinx apparaît dans les premières représentations du Bon Pasteur, par exemple dans la peinture du *cubiculum* III de Bosio, au cimetière de Priscille (6).

Le Bon Pasteur du *cubiculum* V des cryptes de Lucine (7) porte également la tunique à l'exomide : il occupe le centre d'une décoration pompéienne dont les subdivisions contiennent des fleurs, quatre grandes têtes, et quatre têtes plus petites de Saisons, Vents ou Planètes, puis, alternativement, un Bon Pasteur, un orante en talaire et manteau serré, puis des figures de génies ailés portant le thyrse ou le *pedum*; le tout, comme ensemble et comme détails, ne diffère en rien des décorations campaniennes. Sur les parois, on distingue, entre autres objets, certains attributs pastoraux que nous verrons joints aux représentations du Bon Pasteur dans d'autres peintures : un cippe, portant une *mulctra*, un *pedum* entre un mouton et une brebis et deux arbres. La *mulctra*, ou seau à lait, souvent citée par les poètes (8), figure aussi dans plusieurs peintures profanes, dont la plus connue est la miniature du Virgile du Vatican (9).

(1) *Rev. arch.*, 1880 (2e p.), 157.
(2) *Ibid.*
(3) Helbig, *Wandgem.*, 1267 et suiv.
(4) *Mus. Borb.*, VIII, 23.
(5) *Ibid.*, 25.
(6) Perret, III, VIII.
(7) De Rossi, *Roma sott.*, I, VIII-XIII.
(8) Virg., *Ecl.*, III, 30; *Georg.*, III, 177. Hor., *Ep.*, XVI, 49.
(9) Rich, *Dict des ant.* : *Mulctra.*

Le Bon Pasteur du V[e] *cubiculum* de Bosio au cimetière de Priscille (1) porte sur ses épaules un bouc ou une chèvre ; il est debout, entre une brebis et un bouc et deux arbres, sur chacun desquels est perché un oiseau ; il est vêtu de l'exomide et chaussé de guêtres. Le dessin de ces guêtres est plus net dans la figure du *cubiculum* E de Bosio, au cimetière de Calliste (2) : ce sont des *fasciæ crurales*, la chaussure ordinaire des personnes obligées de marcher longtemps et dans des endroits incultes, pierreux, ou à travers des fourrés. Dans le Virgile du Vatican, Énée, partant pour la chasse avec Didon, a les jambes couvertes de ces bandelettes. Les voyageurs portaient aussi, par-dessus la tunique, un manteau flottant qu'ils rejetaient derrière le dos pendant la marche : c'est ce manteau que nous voyons porté par notre Bon Pasteur (3).

Les représentations postérieures ajoutèrent peu de détails au costume et aux attributs du Bon Pasteur : seulement, quelquefois l'exomide est remplacée par une tunique courte (4), ou par une tunique à callicules (5); les *fasciæ crurales* par de petites bottes (6). D'autres fois, à la tunique à callicules est jointe une pèlerine (7). Mais, hâtons-nous de le dire : si ce sont les mêmes objets, l'aspect, la physionomie en ont été tellement modifiés, ils prennent, par l'effet du milieu nouveau où ils sont placés, du style général dont sont traités les personnages auxquels on les associe et les scènes où ils figurent, un caractère, un air si différents, qu'on ne peut plus y reconnaître la reproduction pure et simple de modèles profanes. Nous allons reprendre un par un ces attributs et ces différentes parties du costume du Bon Pasteur, afin de bien voir par le menu en quoi les artistes chrétiens se sont impirés des peintures païennes et en quoi, au contraire, ils ont obéi à de nouvelles inspirations.

(1) Perret, III, XXIII.

(2) De Rossi, *Roma Sott.*, I, XVI.

(3) Telle est donc la source où ont puisé les premiers artistes chrétiens : les ressemblances que nous venons de montrer si frappantes, si complètes au début, ne laissent aucun doute à cet égard : le lieu d'origine des représentations du Bon Pasteur est désormais bien déterminé. Au reste, c'est toujours sur le même fonds d'emprunts à la peinture classique qu'a vécu la peinture chrétienne.

(4) Cimet. de S. Hermès, *Arcos. du Christ entre ses disciples*, Perret, III, pl. XXXV.

(5) Cimet. de Calliste, *Arcos.*, Dd[a], de Rossi, II, pl. XIX, XX, XXI.

(6) Cimet. de S. Nérée.

(7) Th. Roller, I, XLIX.

1° *L'exomis.* — Il y avait deux variétés de l'exomis : l'une absolument sans manches, laissant une épaule découverte, l'autre laissant également une épaule découverte mais munie d'une manche de l'autre côté (ἐξωμὶς ἑτερομάσχαλος). Je remarque que dans les fresques païennes c'est la première surtout qui est le plus souvent représentée, et que, dans les peintures chrétiennes, sauf tout à fait au début, c'est la seconde. Les raisons de cette différence sont faciles à entrevoir. L'exomis sans manches est un vêtement très élégant, très léger, très artistique et, en même temps, tout profane. Les sculpteurs et les peintres l'attribuent à Dédale, à Diane, aux Amazones; il était porté par les acteurs et les artistes; on peut dire que, dans les œuvres d'art, il fait fonction de draperie plutôt que de vêtement. Les artistes chrétiens, soucieux au contraire de sauvegarder la décence et la gravité de leurs figures, d'en accuser le caractère humble, pauvre et vraiment populaire, ont choisi l'exomis à manches qui couvre le corps davantage, qui n'a pas le même air d'élégance mondaine et qui longtemps avait été réservée aux seuls esclaves. Il y a là une double intention, qu'on ne saurait contester. L'exomis à manches elle-même ne tarda pas à être remplacée par la *pœnula*, laquelle ne laisse à découvert que les avant-bras et les jambes, et dont Cicéron disait que ceux qui la portent y sont *irretiti, adstricti et velut inclusi* (1). Cette *pœnula* était souvent en peau : on l'appelait alors *scortea* ; la *scortea* était proprement le vêtement des pâtres, des pauvres gens de la campagne : aussi les artistes chrétiens l'ont-ils souvent prêtée à leurs Bons Pasteurs. Mais, le vêtement qu'ils ont le plus fréquemment représenté, après que l'exomis eût été, vers le milieu du troisième siècle, interdite par les Pères comme contraire aux mœurs chrétiennes (2), c'est le *colobium* et la *tunica manicata.*

2° Le *colobium.* — C'est une tunique à manches courtes (du grec κολοβός, « raccourci »). Elle paraît avoir été le premier vêtement des diacres. Les apôtres, disait-on, l'avaient portée : on voyait à la basilique des SS. Apôtres le *colobium* de S. Thomas. Abdias de Babylone nous décrit ainsi celui de S. Barthélemy : « Vestitus colobio albo, clavato purpura, induitur pallio habente per singulos angulos singulas gemmas (3). » Selon Cassien, la suppression des manches aurait signifié le retranchement, chez les ecclésias-

(1) *Pro Mil.*, 20.
(2) Lefort, *Rev. arch.*, 1880 (2e p.), p. 216.
(3) *Ap. Fabric.*, II, 671.

tiques, des superfluités du monde : « Amputatos eos habere actus, et opera mundi hujus, suggerat abscisio manicarum (1). » Nous voyons par ces textes quelles étaient les idées courantes des premiers chrétiens sur ce genre de vêtement et le sens qu'ils y attachaient.

3° La *tunica manicata.* — Mais le vêtement presque ordinaire du Bon Pasteur à partir de la seconde moitié du troisième siècle, c'est la tunique à manches ou tunique proprement dite. Elle était quelquefois flottante (2), plus souvent ceinte, souvent même ceinte deux fois, sous les bras et au-dessus des hanches, ou à la taille et un peu au-dessous (3). On faisait surtout usage de ceintures dans les voyages et en général pour la marche. Or, les artistes chrétiens se sont appliqués à représenter leur Bon Pasteur comme un voyageur infatigable. C'était un commentaire simple et touchant du *donec inveniat eam* de S. Luc (4). Ce *donec inveniat*, si plein du zèle apostolique et de la charité des premiers temps de l'Eglise, a été souvent commenté par les Pères. Tertullien disait : « Erroneam ovem patientia Pastoris requirit, et invenit. Nam impatientia unam facile contemneret : sed laborem inquisitionis patienter suscipit, et humeris insuper advehit bajulus patiens derelictam peccatricem (5). »

Ces textes, rapprochés de nos peintures, nous en révèlent tout le sens en nous faisant connaître les idées familières, les pensées et les images de prédilection où se complaisait l'âme des fidèles à l'époque primitive. Chasteté et gravité, humilité et pauvreté, tels sont les caractères que se sont plu tout d'abord à donner à leur personnage les premiers artistes qui ont peint des Bons Pasteurs : il faut maintenant en reconnaître un nouveau : cette infatigable charité qui pousse le Berger divin à courir sans cesse après le pécheur, qui ne lui permet pas un instant de repos, qui fait de sa vie un perpétuel et hasardeux voyage. C'est ce qui est indiqué en cent façons et toujours très clairement dans nos peintures. Le Bon Pasteur est non seulement *succinctus* et *discinctus*, mais il porte le manteau flottant rejeté en arrière de façon à pendre le long du dos et à ne point entraver les jambes (6), ou le

(1) Inst., I, 4.
(2) Perret, III, pl. 16.
(3) Roller, I, pl. XLIX.
(4) XV, 4.
(5) *De patientia*, 12.
(6) De Rossi, I, 16.

pallium, agrafé sous le cou, dont les voyageurs se couvrent les épaules quand ils sont obligés de cheminer pendant la saison mauvaise (1), ou, un peu plus tard, la pèlerine ou petit manteau des pèlerins, qui prit postérieurement le nom de *sanrocchino*, quand se furent répandues les peintures représentant S. Roch en costume de pèlerin.

4° Les *endromides*, les *fasciæ crurales*. — La chaussure du Bon Pasteur est assez variable. Cependant, il porte d'ordinaire les bottines de chasseur : on sait qu'il y en avait de plusieurs sortes ; on distinguait le *cothurne* et l'*endromis*. Mais chacune de ces deux chaussures avait elle-même deux formes distinctes, l'une de luxe, artistique, ornée, l'autre d'usage : c'est toujours la dernière que les artistes chrétiens ont préférée, sauf dans quelques représentations postérieures, à partir de l'époque de Constantin. Le Bon Pasteur est souvent chaussé du cothurne des paysans et des chasseurs, brodequins de cuir, lacés par devant avec des revers dans le haut et enveloppant tout le pied, comme on le voit dans le marbre du musée de Naples représentant un oiseleur ou *auceps* (2). L'endromide différait du cothurne en ce qu'elle laissait les doigts à découvert : c'était proprement la chaussure des marcheurs et des coureurs : les artistes pompéiens en ont représenté d'ordinaire une variété très élégante, extrêmement légère, qui est moins une chaussure qu'un ornement (3).

Le plus souvent, le Bon Pasteur porte des guêtres, formées de bandelettes attachées autour de la jambe depuis la cheville jusqu'au genou, *fasciæ crurales*. Nous en avons cité des représentations païennes. Les chrétiens en multiplièrent l'image, toujours pour affirmer dans leur figure le caractère dont nous avons parlé.

5°. Le *pedum*. — *Le pedum* se rencontre très fréquemment dans les peintures de Pompéi. Il n'y a pas toujours la même signification. Dans les mains des Faunes et des Centaures c'est une arme dont ces êtres de mœurs violentes et vagabondes se servent pour assommer les bêtes sauvages qu'ils ont prises à la course. Plus souvent, c'est le bâton pastoral dont usent les bergers pour conduire leurs troupeaux : cette signification a été adoptée, développée, et, en même temps, adoucie par les chrétiens. De bonne heure, le *pedum* fut regardé comme l'insigne des prêtres, qui sont les pasteurs des âmes : on le représente quelquefois droit, surtout

(1) Roller, I, pl. XXVIII.
(2) Clarac, pl. 736, 1188.
(3) *Mus. Borb.*, VIII, 23, 25.

au début ; mais le *pedum* droit est une simple verge qui sert à frapper ; il a un caractère violent : aussi ne tarde-t-on pas à figurer presque exclusivement le *pedum* recourbé qui sert à ramener doucement les brebis qui s'écartent. Le *pedum* recourbé prit de plus en plus ce sens et ce caractère pacifiques, auxquels les Pères ont souvent fait allusion et qui se sont perpétués dans l'Eglise, où le bâton pastoral est devenu la crosse de l'évêque.

6. La *syrinx*.— Très fréquente aussi dans les fresques païennes, la syrinx, ou flûte à tuyaux, flûte de Pan, reparait dans les représentations du Bon Pasteur. Cet emprunt nous prouve une fois de plus que les chrétiens ne craignaient pas de mêler à leurs images pieuses des objets profanes, alors même que la poésie et l'art païens avaient attaché à ces objets des idées mondaines ou impures. La flûte, inventée par Pan, et sur laquelle les Faunes et les bergers ont chanté leurs amours, devient l'attribut d'un personnage évangélique. C'est que les chrétiens, quand un objet avait chez les païens plusieurs significations, négligeaient celle qui blessait la pureté de leurs mœurs pour s'attacher, au contraire, à celle qui pouvait, symboliquement, exprimer une idée élevée et touchante. La syrinx servait aux pâtres pour rappeler leurs troupeaux : de là une allégorie que les Pères de l'Eglise ont souvent expliquée et commentée, mais que l'imagination populaire avait créée avant eux. L'âme des premiers fidèles se complaisait, nous l'avons dit, dans ces images douces et consolantes, dans cette poésie du Nouveau Testament qui n'est que l'exaltation des vertus de prédilection du christianisme : humilité, charité, onction, tendresse, — vertus que le Christ n'avait pas inventées, assurément, mais dont le langage humain n'avait pas avant lui trouvé l'expression et que l'art avait négligées ou méprisées. On ne peut méconnaître que dans l'Evangile résonne çà et là certaine note, singulièrement pénétrante, d'une suavité merveilleuse, une note émue, tendre et douloureuse, que le monde jusqu'alors n'avait point entendue. Nous en retrouvons un écho fidèle, qui se prolonge à travers les cinq premiers siècles, dans les homélies, dans les écrits des Pères, et aussi dans les ébauches de nos humbles artistes chrétiens. Tel Bon Pasteur, à la physionomie douce et triste, dont la tête s'incline avec une expression d'infinie mansuétude et qui porte une syrinx pendue à sa ceinture, est conçu dans le sentiment même de la parabole de saint Luc et semble le commentaire du texte évangélique : « Apprenez de moi que je suis doux et humble de cœur. » Il pourrait avoir inspiré cette charmante allégorie de saint Grégoire de Nazianze, où le Père « après

avoir décrit l'inquiète sollicitude du berger qui, monté sur une éminence, remplit les airs du son mélancolique de la syrinx, jusqu'à ce qu'il ait réuni les brebis dispersées (1), » conclut que pour rappeler les âmes à Dieu, le Pasteur spirituel doit, à son exemple, employer plus souvent la flûte que le bâton pastoral : « Pastor gregem ad pascua ducet, et a pascuis educet fessumque recreabit, et alio movebit, ac revocabit, aliquoties quidem pedo, ut plurimum autem fistula (2). »

7°. La *mulctra*. — La *mulctra* ou vase à traire que nous voyons figurer dans les images du Bon Pasteur est exactement semblable à celle que représentent les peintures païennes (3). Mais quel en est le sens dans les peintures chrétiennes ? — On ne peut prétendre que cet accessoire n'ait servi qu'à mieux accuser le caractère pastoral du personnage auquel on l'associait, puisque ailleurs la *mulctra* est figurée à part. Puisqu'on l'isolait ainsi, c'est qu'elle avait une signification propre. Le vase à lait est-il une image du sacrement de l'Eucharistie, comme l'ont prétendu quelques savants : c'est possible, mais difficile à prouver. Sur quelques sarcophages on voit des bergers occupés à traire des brebis : ces sarcophages sont généralement à demi profanes ; et on comprend dès lors qu'ils représentent une scène pastorale sans relation très précise avec la parabole évangélique.

8°. *Accessoires divers.* — Outre les attributs proprement pastoraux, différents accessoires sont ordinairement joints aux représentations du Bon Pasteur. Il est souvent figuré entre deux arbres. Quel est le sens de ces deux arbres ? Selon le P. Gannucci, ils signifient les deux peuples, le Fidèle et le Gentil. C'est une opinion gratuite. Th. Roller y voit les arbres du Paradis où le Bon Pasteur est censé ramener la brebis errante : c'est une autre hypothèse. Peut-être, avant de chercher à expliquer le sens de cette représentation, vaut-il mieux en expliquer l'origine. Nous n'hésitons pas à y voir un souvenir des paysages au milieu desquels les fresques païennes font vivre leurs dieux rustiques et leurs bergers. Les chrétiens, qui empruntaient à l'art classique ses motifs de décoration, ses guirlandes, ses fleurs, ses oiseaux, ses figures allégoriques, ont aussi conservé les arbres, qui sont un abrégé du paysage, du site champêtre dans lequel il était naturel de placer un personnage pastoral. D'autant mieux que nous avons

(1) *Orat.*, I, 28, 43.
(2) *Ibid.*
(3) Manuscrit du Virgile du Vatican.

déjà remarqué chez eux la préoccupation de mettre en relief le caractère rustique de leur figure. Les peintures des catacombes nous fournissent d'ailleurs la preuve que les artistes chrétiens avaient présents à la pensée les paysages et les sites des fresques campaniennes. Le *cubiculum* dit de S. Nérée, au cimetière de Domitille, nous présente un beau paysage tout à fait conforme, par le style, la technique et par tous les détails, aux motifs de l'art pompéien. « On distingue à l'extrême gauche, sur un second plan, entre des arbres, une maison dont le pignon se profile de trois quarts, tandis qu'au premier plan se tiennent debout, et vues de dos, à ce qu'il semble, une petite fille et une femme (1). » Dans le *cubiculum*, — Ier de Bosio, — du cimetière de Calliste, le Bon Pasteur s'avance entre les deux arbres traditionnels, qui font ici partie d'un grand paysage, où l'on aperçoit aussi une brebis, une chèvre paissant et les figures allégoriques des quatre saisons. Le Bon Pasteur est chaussé de guêtres, il porte la pèlerine et s'appuie sur son *pedum* qui lui sert de bâton de voyageur : il marche à travers la campagne : c'est ce qu'indiquent, ici, les arbres et le reste du paysage, ailleurs, les arbres seuls ; que d'autres significations soient venues se surajouter, postérieurement, à cette signification primitive, c'est ce qu'on ne peut nier ; mais nous ne les connaissons pas avec certitude. En tout cas, on ne peut méconnaître l'origine et le premier sens, tout naturel et tout simple, de cette représentation.

Nous en dirons autant des oiseaux. A l'origine, on les a empruntés à l'art classique sans y attacher plus d'importance. Puis, insensiblement, on a distingué avec plus de soin les différentes espèces d'oiseaux, parce que certaines d'entre elles pouvaient prendre une signification en accord avec les idées et les croyances des chrétiens : les colombes, par exemple.

Il nous reste à faire quelques remarques sur l'âge et les diverses attitudes que les premiers peintres chrétiens ont prêtés au Bon Pasteur.

L'âge du Bon Pasteur est très variable. Le personnage est tantôt imberbe, tantôt barbu. On comprend qu'une peinture allégorique d'un sens très large admît des différences aussi notables. Toutefois, le type jeune du Bon Pasteur apparaît surtout au début de l'art chrétien et à son déclin, c'est-à-dire aux deux moments où les modèles classiques ont été le plus fidèlement imités.

Quant aux attitudes du Bon Pasteur, une première remarque

(1) Lefort, *Rev. arch.*, 1880, (2e p.), p. 157.

à faire et qui frappe tout de suite l'esprit, c'est que ce personnage n'est pas toujours représenté en criophore. L'abbé Martigny, dans son *Dictionnaire*, — [article *Pasteur* (*Bon*)], — a noté jusqu'à six attitudes différentes, qui ont fourni en quelque sorte six motifs, que les artistes chrétiens se sont plu à interpréter tour à tour : le Bon Pasteur se préparant à partir; — le départ; — le repos dans la course, etc. C'est une nouvelle preuve que le type chrétien procède, non pas du type criophore directement et exclusivement, mais des représentations pastorales en général.

Toutefois, il est constant que l'attitude criophore est de beaucoup la plus fréquente. Et c'est ici qu'il redevient très naturel et très raisonnable de faire une part à l'influence du type grec traditionnel. Mais cette part est, selon nous, bien plus restreinte qu'on ne serait d'abord tenté de le croire. A l'époque romaine, nous l'avons vu, l'unité du type criophore est détruite ; réserve faite de quelques copies, la tradition même en est fort effacée et altérée; nous n'en avons plus sous les yeux que des dérivations. Ce sont ces dérivations que les artistes de ce temps ont connues. Avant tout, ce qui a donné aux peintres des Catacombes l'idée de charger la brebis sur les épaules du Bon Pasteur, c'est la parabole évangélique dont cette attitude exprimait, mieux que toute autre, la signification et le caractère. C'est l'Evangile, disons-nous, mais l'Evangile rapproché de la réalité et commenté par elle : la marque ordinaire de sollicitude que les pâtres donnent à leurs brebis étant justement de les prendre sur leurs épaules et de les porter ainsi quelquefois pendant plusieurs heures de route, il était naturel que le Pasteur par excellence en agît de la sorte avec ses ouailles. Voilà pour l'inspiration. Quant à l'extension, au développement qu'a pris ce type, il tient outre sa signification et sa force expressive, à ce qu'il est pittoresque et plastique, sinon par la grâce et l'élégance, du moins par la précision ; l'attitude criophore a quelque chose de lourd et de confus, mais elle est définie, facile à reproduire, et à reproduire exactement, tout à fait propre à devenir un type fixe, uniforme, traditionnel, c'est-à-dire un sujet religieux populaire. Reste à rendre compte de l'exécution et de la technique; mais là les faits sont assez clairs. Les modèles imités par les peintres chrétiens, nous les connaissons : ce sont les fresques pastorales de l'art classique et, plus particulièrement, les figures criophores représentées sur ces fresques, esclaves et bergers portant le bélier sur leurs épaules, comme nous en voyons encore quelques-uns dans des peintures de Rome et de Pompéï.

Et quand nous parlons d'imitation, il s'agit, — au point de vue

précis de la technique, — d'une imitation étroite, détaillée, trait pour trait. Qu'on n'examine plus seulement l'attitude criophore du Bon Pasteur, le dessin de la brebis, la manière dont il la porte sur ses épaules, mais le dessin de tout son costume et de tous ses attributs, on verra que lignes et couleurs offrent la plus complète analogie. Il y a identité de procédés, — identité compatible, nous l'avons vu, avec des différences très réelles, très profondes dans l'expression, le caractère et le style général des figures.

Quand on a fait ainsi, comme il convient, sa part légitime à chacune des influences qui ont agi sur les auteurs des premières images du Bon Pasteur qui ont éveillé leur esprit et dirigé leur main; quand on a bien constaté l'action exercée sur eux par l'Evangile, par la dévotion et les croyances populaires, par le spectacle de la vie réelle, enfin par les scènes pastorales dont les peintures païennes leur offraient le modèle, — quand on a rendu compte de tout sans recourir à l'intervention d'un type figuré, il est permis, non pas de nier l'influence de ce type, mais d'affirmer qu'elle ne s'est exercée que très indirectement et dans des cas isolés; qu'au reste, elle échappe à toute observation, à toute constatation certaine, à tout contrôle.

Mais peut-être se manifeste-t-elle plus clairement dans les œuvres de la plastique chrétienne? C'est ce que nous allons examiner.

Les plus anciens sarcophages chrétiens ne remontent pas au delà du troisième siècle. A l'origine, les chrétiens n'usaient pas de sarcophages. Plus tard, et pendant longtemps, ils achetèrent des sarcophages païens. On comprend qu'il n'y ait eu des sculpteurs chrétiens qu'à une époque assez récente : la plastique demande une liberté de travail dont les chrétiens ne jouissaient pas; de plus, il n'y avait point place pour des œuvres de ronde bosse dans l'obscurité des Catacombes; enfin les statues furent longtemps regardées par les fidèles comme des idoles. On se contenta d'abord de sarcophages tout profanes, à la seule condition qu'ils ne représentassent que des ornements ou des sujets sans portée, ou des images que l'on pouvait faire disparaître aisément. Peu après, on rechercha les sujets qui pouvaient se ramener à une signification chrétienne : un certain nombre de sarcophages trouvés dans les Catacombes, à demi chrétiens, ont été sans doute exécutés par des artistes païens, mais sur les indications des familles chrétiennes qui en avaient fait la commande. A côté de détails profanes, mais indifférents, — masques, têtes de lions, — de sujets païens, mais susceptibles d'une in-

terprétation chrétienne, — Orphée, Ulysse, — on y voit des images dont la symbolique chrétienne avait déjà pris possession par la peinture : des colombes, des ancres, et enfin des scènes pastorales, bergers dans diverses attitudes, trayant leurs brebis, ou surveillant leurs troupeaux, ou portant l'agneau sur leurs épaules. C'est alors le Bon Pasteur, — ou plutôt, aux yeux du chrétien qui commandait et achetait le sarcophage, c'était le Bon Pasteur; aux yeux de l'artiste qui l'exécutait, c'était un berger quelconque.

Et ce qui prouve bien, justement, que les statues du Bon Pasteur, pas plus que les peintures représentant le même personnage, ne procèdent directement, exclusivement, des criophores grecs, c'est que la plastique chrétienne, ou, pour parler plus exactement, la plastique à l'usage des chrétiens dans les troisième et quatrième siècles, n'a pas débuté par la représentation du Bon Pasteur portant l'agneau sur ses épaules, mais par des bergers figurés dans diverses attitudes et par des scènes pastorales d'un caractère très général.

C'est le lieu de rechercher, pour les représentations plastiques du Bon Pasteur comme nous l'avons fait pour les images peintes de ce type, les diverses influences qui ont agi sur leur formation et leur développement.

Les sculpteurs païens qui ont travaillé pour des familles chrétiennes, ayant à représenter des bergers, ont d'abord naturellement reproduit les scènes pastorales qu'offrent les bas-reliefs de sarcophages et bien d'autres bas-reliefs de l'époque romaine. Ils ne paraissent pas s'être préoccupés des croyances et des intentions de leurs clients ,— intentions et croyances que ceux-ci leur cachaient peut-être, par prudence ou par une sorte de pudeur religieuse. Leurs bergers ont assez souvent une expression de physionomie et des poses tout à fait grossières et presque bestiales. Si de pareilles représentations n'avaient été trouvées dans les Catacombes, on n'eût pas songé à établir un rapport entre elles et les croyances chrétiennes (1). Dans quelques œuvres postérieures, soit que les chrétiens devenus plus libres exprimassent plus clairement à l'artiste leurs intentions, soit que l'artiste lui-même fût chrétien, on rencontre certaines figures de bergers, qui, quoique n'ayant pas non plus l'attitude criophore consacrée, n'en sont pas moins, par l'expression et le sentiment général, de vrais Bons Pasteurs. Voilà donc déjà toute une série

(1) Th. Roller, I, XLII, 3, 4, 7.

de représentations plastiques qui n'ont rien de commun avec les criophores grecs et qui dérivent tout simplement des bas-reliefs représentant des scènes pastorales très fréquentes à l'époque romaine (1).

Quant aux Bons Pasteurs représentés dans l'attitude criophore par des artistes païens pour des sculptures chrétiennes, il est clair qu'ils rentrent dans la catégorie de ces Aristées, de ces paysans, de ces bergers portant des béliers ou des chèvres que nous avons étudiés plus haut. Ils n'ont rien encore de chrétien : ce sont des figures de genre dont nous avons déjà vu les analogies et sur l'origine desquelles nous n'avons qu'à rappeler nos précédentes observations. Ces monuments procèdent du type criophore grec, mais aussi des représentations pastorales en général; par l'inspiration comme par le style, ils se rattachent en partie à la tradition classique, à ses Satyres et à ses Faunes criophores, en partie à la tradition alexandrine et sicilienne qui inspirait tant de fresques, de bas-reliefs, de statues d'un caractère bucolique, et qui mit à la mode chez les Romains la représentation des dieux pasteurs et des pâtres, des paysages et des attributs pastoraux, des béliers, des chèvres, des vêtements, des costumes rustiques, des cibises, des *pedum* et des syrinx.

Quant aux vrais Bons Pasteurs chrétiens, qui paraissent avoir été exécutés postérieurement, au moment où l'Eglise était plus libre, par des sculpteurs chrétiens ou au courant des idées et de la symbolique chrétiennes, leurs origines, croyons-nous, sont ailleurs et plus près. Ici, une observation un peu attentive nous découvre un fait anormal, mais indiscutable. Il est certain qu'à partir d'une certaine époque les auteurs de Bons Pasteurs en ronde-bosse ou en bas-relief connaissent les Bons Pasteurs à fresque des Catacombes, et s'en inspirent : la peinture chrétienne a exercé une grande influence sur la sculpture chrétienne. On objectera que transposer un sujet du domaine figuré dans le domaine plastique est un tour de force. Mais les difficultés n'existent que pour ceux qui s'en rendent compte. Un problème de la nature de celui que nous indiquons ne se pose, à vrai dire, qu'aux époques de science, quand les arts sont formés, en possession de tous leurs moyens, au courant de leurs lois, de leurs limites, de leurs buts propres; il fera le tourment d'un artiste savant; il n'embarrassera point un artiste inexpérimenté, qui ne le verra même pas. Pour un artiste naïf, faire passer un sujet de l'ordre figuré dans l'ordre

(1) Cf. Clarac, II, pl. 144.

plastique revient à dessiner sur la pierre ce qui est dessiné sur la muraille ou sur la toile, à exécuter une gravure sur pierre, moins la difficulté de la réduction. Il ménage le relief comme il peut : l'important est de creuser à la pointe les contours tracés par le pinceau. C'est ce que nous voyons sur le curieux sarcophage de Livia Primitiva (1); l'image du Bon Pasteur est une vraie « gravure sur marbre » (2) exécutée avec plus de soin et de légèreté que bien d'autres bas-reliefs chrétiens, mais qui ne nous en livre pas moins le procédé commode au moyen duquel des artistes inexpérimentés ont pu transposer sur le marbre des sujets peints à fresque. Il est d'ailleurs impossible, si on n'admet pas cette influence des peintures chrétiennes sur les sculptures, d'expliquer la ressemblance détaillée, constante, qu'on remarque entre les premières et les secondes. Sans doute, on peut supposer que certains traits ont été empruntés à des bas-reliefs, à des statues païennes ou demi-chrétiennes, comme celles que nous avons étudiées plus haut, que certaines difficultés techniques, matérielles, ont été vaincues grâce aux indications fournies par ces modèles : mais des emprunts de ce genre, isolés, partiels, ne suffisent point à expliquer l'établissement et la persistance d'une tradition plastique tout à fait conforme à la tradition figurée. Le type plastique du Bon Pasteur admet, il est vrai, quelques variantes : mais, précisément, ces variantes ne font que repéter celles que nous avons déjà observées dans les fresques : le Bon Pasteur, par exemple, est tantôt imberbe et tantôt barbu. C'est que, nous l'avons vu, l'âge de ce personnage ne paraît pas avoir eu de signification précise. Au contraire, le sens de chacun de ses vêtements et de chacune de ses attitudes ayant été fixé pendant la première période de l'art chrétien et par la peinture, il était naturel que, en ceci, les sculptures, celles du moins où l'inspiration chrétienne a véritablement commencé à se faire jour, fussent des imitations très approchées des fresques; et c'est ce que nous voyons.

Cela est d'autant plus naturel, remarquons-le, que, dans la constitution du type plastique du Bon Pasteur, aucun grand artiste, aucun artiste de science et d'initiative n'a pu intervenir : ici, comme en peinture, c'est l'imagination populaire qui a tout fait, qui a maintenu et imposé son type de prédilection, sans vouloir y rien changer, sans s'inquiéter de le transformer selon les règles, de le plier aux conditions propres de chaque art. Ce

(1) Th. Roller, I, pl. XXI, 9.
(2) *Id.*, p. 119.

type populaire a régné partout, dans le domaine figuré aussi bien que dans le domaine plastique ; il s'est répandu jusqu'en Orient, comme l'attestent des monuments conservés, le marbre du musée de S. Irène à Constantinople (1) et celui du musée de Patissia à Athènes (2), entièrement conformes à la tradition occidentale (3).

C'est ce que prouvent aussi les lampes, les verres, les médaillons, les pierres gravées, où le même sujet a été représenté. L'apparition des figures sur les coupes de verre est probablement contemporaine des premières représentations plastiques du Bon Pasteur. M. de Rossi range tous les fragments de cette nature dans une période qui s'étend entre le milieu du troisième et la fin quatrième siècle. Les lampes chrétiennes ornées de Bons Pasteurs se rapportent à la même époque. Tous ces objets donnent lieu aux mêmes observations que les sculptures. A l'origine, ils sont l'œuvre d'artistes païens qui, tantôt représentant des sujets profanes, indifférents ou faciles à tourner vers une signification chrétienne, tantôt sur l'indication précise de leurs clients, des figures nettement chrétiennes. La lampe d'Ostie, par exemple (4), est l'œuvre d'un potier païen, dont on a publié d'autres lampes portant sa marque et représentant Bacchus et divers sujets païens (5). « C'était à l'époque où la discipline du secret n'était pas encore appliquée dans sa rigueur, où les Pères expliquaient tous les rites dans des Apologies adressées aux païens (6). » Bons Pasteurs des *Vetri* et Bons Pasteurs des lampes sont également imités des peintures murales. En définitive, c'est là que tout remonte : la peinture, avant tout essai plastique, avait suffi à constituer le vrai type du Bon Pasteur que longtemps les autres arts ont adopté, que, plus tard seulement, à des époques de liberté plus grande et de moindre sincérité, des emprunts moins discrets ont modifié en le dénaturant.

Il nous est maintenant facile d'apprécier avec quelque justesse la part d'originalité que les premiers artistes chrétiens ont eue dans la constitution de leur type du Bon Pasteur. Notons d'abord que, quand nous parlons d'artistes chrétiens de l'époque primitive, il ne peut s'agir que de peintres : la remarque est assez fé-

(1) Dumont, *Rev. arch.*, oct. 1868.

(2) Homolle, *Rev. arch.*, nov. 1876, p. 297.

(3) Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient*, p. 30.

(4) Roller, I, pl. XXVIII, 1.

(5) Leblant, *Rev. arch.*, 1875 ; Homolle, cité par Roller, I, 174.

(6) Roller, I, p. 174.

conde pour que nous y appuyions avec plus d'insistance qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Ces peintres, nous avons vu à quelle école ils se sont formés, quels modèles ils ont eus sous les yeux. Mais, tout en imitant ces modèles, il est constant qu'ils n'ont jamais perdu de vue ni le texte évangélique ni la vie réelle. Certes, c'est là un effort original et vraiment remarquable, qu'on hésite d'abord à attribuer à des artistes de peu d'expérience et de peu de science, mais les faits doivent triompher de nos doutes. Et, du reste, il y a d'autres exemples qu'une sincérité parfaite, une conviction ardente aient compensé l'absence de talent et de savoir. L'âme, quand elle est violemment possédée d'un sentiment, d'une idée, force la main à trouver une traduction à cette idée, à ce sentiment. Aux époques raffinées, chez des artistes très habiles, l'initiative vient quelquefois de la main : c'est le pinceau qui est inventif, audacieux, spirituel : certaines attitudes originales, certaines lignes, certains tons rares et exquis, sont souvent les saillies, les rencontres heureuses d'une virtuosité toute mécanique. Aux époques de naïveté artistique, l'initiative vient de l'esprit.

La réalité que les premiers artistes chrétiens ont eu présente à la pensée, qui, sans les inspirer directement, les a du moins guidés dans l'interprétation de leurs modèles, leur a dicté les modifications à introduire dans la physionomie, l'air, le style des objets profanes qu'ils imitaient, ce n'est point la réalité élégante et peu vêtue des gymnases ou des ateliers, ce n'est pas non plus le naturalisme grossier qui se mêlait, dans les fresques campaniennes, aux fantaisies mythologiques et pastorales : c'est la réalité décente, grave, humble, vraiment rustique et populaire que leur présentait la vie des pauvres, des esclaves et des paysans, leurs contemporains et leurs pères. Le Bon Pasteur a le costume des campagnards de l'époque : nous avons montré en détail que sa tunique, ses brodequins, ses guêtres étaient invariablement ceux des gens de la dernière classe. Sa physionomie rustique, laide, vulgaire, mais honnête et douce, sa tournure gauche, sa démarche lourde répondent à son vêtement : c'est un paysan, un vrai berger, un homme de la classe misérable que le Christ avait surtout aimée, qu'il était venu désigner à la sollicitude, à l'affection et à la prédilection du monde. Plus tard seulement, quand l'Eglise sera libre et triomphante, il paraîtra tout naturel de revenir au type élégant et jeune, imité de plus près des figures païennes, dont les chrétiens, au lendemain de la défaite du polythéisme, ne s'effrayaient plus comme d'impures et dangereuses idoles.

Le Bon Pasteur de la bonne époque, — nous l'appelons ainsi et nous l'étudions de préférence, non parce qu'il est le plus beau, mais parce qu'il est le plus sincère et le plus expressif, — a été certainement créé et fixé en partie au contact et à l'imitation de la vie réelle, mais aussi sous l'inspiration et comme sous la direction du texte évangélique, dont il est la plus exacte traduction. Les premiers et les plus touchants commentaires de la parabole de saint Luc ne sont pas ceux qu'écrivirent les Pères : ce sont les fresques des Catacombes : Saint Grégoire de Nysse, saint Grégoire de Nazianze, saint Jérôme, Tertullien qui l'ont expliquée avec tant de charme, de poésie, d'onction et aussi parfois de subtilité, n'ont fait que traduire ces peintures, qui n'étaient ellesmêmes que l'expression naïve des croyances, des préoccupations et des espérances des premiers chrétiens. En un mot, il y a là tout un travail de la pensée chrétienne, de l'imagination et de la piété populaires dans la primitive Eglise, où les traditions de l'art classique n'ont rien à revendiquer.

Un fait encore réclame une explication. Nous avons vu combien les représentations du Bon Pasteur sont d'une symbolique complexe et minutieuse. D'une manière générale, la peinture chrétienne est symbolique à l'excès. Par là, elle procède non de l'art grec, mais de l'art asiatique. Nous ne parlons pas seulement des signes idéographiques, — tels que ancres, poissons, colombes, palmes, lyres, balances, etc., — importés de Judée et dont l'origine remonte jusqu'aux hiéroglyphes égyptiens (1). Nous entendons surtout parler des représentations analogues aux images du Bon Pasteur, des peintures qui sont la traduction de paraboles, tout impersonnelles, et non de légendes anthropomorphiques. Les figures de ce genre ont leurs antécédents les plus directs dans certains monuments de l'art oriental, par exemple, pour citer des monuments de nous connus, dans ces enfants criophores d'Asie-Mineure, emblèmes de l'éternelle jeunesse du Soleil. Ce symbolisme subtil et profond est propre à la race sémitique : les chrétiens en ont hérité. Il n'y a encore là rien de commun avec l'anthropomorphisme grec.

Il nous reste à tirer brièvement la conclusion générale de cette étude.

Un travail de ce genre nous montre surtout ce qu'il y a souvent d'artificiel et de faux dans ces théories qui affirment, sans distinctions, sans atténuations et sans nuances, la perpétuité d'un

(1) Martigny, *Dict. des ant. chrét.* : *Symboles chrétiens.*

même type figuré. Monuments *criophores*, ce mot fait d'abord illusion, comme font illusion les analogies extérieures des monuments eux-mêmes, qui amènent trop vite à supposer l'existence d'une tradition simple, ininterrompue. Nous avons vu que cette unité factice, dès qu'on y regarde de près, s'évanouit, pour faire place à une étonnante diversité d'influences ; — que, sous cette continuité apparente d'un même type, on découvre bientôt le développement simultané de deux ou de plusieurs types distincts, distincts par le sens, distincts par l'inspiration et par les origines, qui n'arrivent que plus tard à se rapprocher, à se combiner dans des types complexes, « composites » en quelque sorte, suivant des proportions très inégales. C'est la tâche de l'observateur de reconnaître, de démêler ces complications, ces croisements, et d'apprécier ces proportions : tâche fort délicate, qui exige avant tout beaucoup de patience, qui risque d'imposer, pour des résultats parfois peu nets, peu précis, impossibles à ramener à l'unité logique et saisissable d'une théorie, des efforts et une fatigue mal récompensés en apparence, mais devant lesquels ne doivent pas reculer les esprits qui aiment mieux poursuivre, lentement, péniblement, à travers la complexité des faits, quelques parcelles de vérité vraie, que de se reposer dans l'agréable vraisemblance d'un système.

TABLE DES MATIÈRES

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.



